DECERNAREA PREMIULUI „UCHIMURA"

În ziua de 21 decembrie 2004, orele 17.00, a avut loc ceremonia de decernare a Premiului **„UCHIMURA"** ce a revenit echipei de creatori ai spectacolului cu piesa *Amanții însângerați. Dublu suicid* de Chikamatsu Monzaemon, în regia lui **ALEXANDRU TOCILESCU.**

În imagine: Ion CARAMITRU, președintele UNITER; regizorul Alexandru TOCILESCU și ambasadorul Japoniei la București, Excelența Sa Naotoshi SUGIUCHI.

FESTIVALURI BRAȘOV

Constantin PARASCHIVESCU

Dramaturgia contemporană și ecou

Alăturate în programul unui festival, unele spectacole pierd ceva din impresia lăsată la premieră, par anemice, oarecare, deși poate nu sunt. Dar contrastează cu imaginea altora, efectiv spectaculoasă și cu adresă mai pronunțată la actualitate, care le devansează în aprecieri. Nu întotdeauna, desigur... Fragmentele din cinci autori, asamblate în scenariul Anei Mărgineanu *8.9 8.9...fierbinte după '89*, mi s-au părut, la Festitivalul de dramaturgie contemporană de la Brașov (ediția a XVI-a, 12–19 noiembrie 2004), facile, crâmpeie banale de episoade din realitatea de după '89, mai puțin „fierbinți", cu mizã mică și fantezie limitată (Ștefan Caraman, Peca Ștefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga). Dar spectacolul a primit Premiul special al juriului, actorul Gheorghe Visu Premiul de interpretare masculină și cu o lună jumătate în urmă, la Timișoara, Marele premiu, surclasând excepționalele *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu la Teatrul Maghiar Cluj (regia Tompa Gábor) și *Angajare de clovn* de Matei Vișniec de la Brașov (regia Claudiu Goga). A fost mai pronunțată acolo subiectivitatea juriului? Atunci, fie permisă și a mea! Monoloagele din *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute (Teatrul fără frontiere și Teatrul Act) mi s-au părut, datorită rostirii detașate, atonice, în jurul unui surâs de circumstanță, firave, monotone, de interes restrâns, deși ele relatau autentice drame; dar o rafinată comentatoare scria după premieră „M-a atins foarte tare acest spectacol" (Marina Constantinescu), iar unul dintre interpreți, Vlad Zamfirescu, a primit, *ex-aequo,* un premiu special al juriului din partea Editurii Orator (generos gest și nemaiîntâlnit al autoarei Steluța Suciu, care și-a dăruit astfel drepturile bănești pentru o carte publicată), ceea ce relevă că s-a distins cu ceva, totuși, el și nu numai (aș adăuga-o pe Mihaela Sârbu), infirmându-mi impresia (deși, nu cred că arta e același lucru cu o convorbire la un pahar cu vin).

În schimb, spectacole cu texte valoroase, puse în scenă cu inspirație și profunzime, fructificând fondul dramatic conținut, s-au detașat în două festivaluri apropiate cronologic, inversându-și premiile: *Angajare de clovn* de Matei Vișniec (Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov) Premiul pentru cel mai bun spectacol la Brașov, Premiul de regie Claudiu Goga și de interpretare masculină Mircea Andreescu la Galați; *Audiția* de Alexandr Galin (Teatrul de Comedie), Premiul pentru cel mai bun spectacol, Premiul de scenografie Puiu Antemir și Premiul de interpretare feminină Luminița Gheorghiu la Galați, Premiul de regie Mircea Cornișteanu, Premiul de scenografie *ex-aequo* Puiu Antemir și Premiul special al juriului din partea Editurii Orator, *ex-aequo,* Marius Florea Vizante, la Brașov. Spectacole ce au dominat și programul festivalului brașovean, printr-o fericită convergență între substanța

Vlad ZAMFIRESCU

dramatică a textelor și transpunerea scenică, atent coordonată spre complexitatea interpretărilor – de alternanțe bufone, amare și tragice la clovnii lui Vișniec, de nuanțe veridic psihologice la candidatele de iluzorie perspectivă din piesa lui Galin. Texte și spectacole cu ecou direct la destinul de glorie trecătoare într-un caz, de mizerie în realitatea tranziției în alt caz. În total 14 spectacole, două în afară de concurs – *Mașinăria Cehov* de Matei Vișniec, regia Cristian Ioan (Teatrul Național București), *Avarul* de Molière, regia Bocsárdi László (Teatrul Național Craiova).

Interesant e că în șase cazuri s-au regăsit perechi de piese și dramatizări ale aceluiași autor: Matei Vișniec (piesele citate), Aleksandr Galin (*Audiția* și *Sorry*), Paulo Coelho (*Diavolul și domnișoara Pyrm*, dramatizare Mihaela Lichiardopol, Teatrul Național Timișoara, *Veronika se pregătește să moară,* dramatizare Gelu Colceag și George Bănică, Teatrul Odeon). N-am înțeles adeziunea celor două teatre pentru romancierul brazilian, de succes, e-adevărat, Paulo Coelho, cu literatura lui de consum, simplistă și confuză, transpusă în tonuri ostentative (Timișoara) sau cu aderență incertă (Odeon). Ce interes prezintă o tentativă de sinucidere pe care chiar editura care publică romanul (Humanitas) o explică astfel: „Veronika pare să aibă tot ce și-ar putea dori. Frecventează localuri de noapte cunoscute, întâlnește bărbați atrăgători, și totuși nu e fericită"? La așa preocupări, ce ecou să mai producă gestul? Păcat de efortul talentatei actrițe Cătălina Mustață de a da tonul just lamentărilor eroinei de 24 de ani, căreia i se mai prezic cinci zile de viață și le câștigă pe cele nenumărate, descoperindu-le prețul la secundă. Din *Diavolul și domnișoara Pyrm* (în fișa de creație a autorului, reprodusă în roman,

domnișoara e numită *Prym,* parcă mai plauzibil), am reținut doar jocul interiorizat al Anei Serghie Ionescu (*Berta*) și complexitatea dramatică a Laurei Avarvari (*Chantal*). În ceea ce-l privește pe Vișniec, mult jucat la noi după '90, *Mașinăria Cehov* a impresionat prin frumusețe și eleganță plastică (decor Clara Labáncz, costume Ștefania Cenean), mai puțin prin jocul eterizat. Iar Galin, cu tehnica dramaturgică remarcabilă în *Audiția*, fructifică ceva și în *Sorry,* piesă în două personaje cu reflexele derizorii ale tranziției, care prilejuiește Marianei Mihuț, o memorabilă creație în conturarea tipului sentimentalo-voluntar de rusoaică (Premiul de interpretare feminină), într-o relație nuanțată cu Ion Caramitru (Teatrul Bulandra).

Mi s-a părut relevantă prezența Teatrului „G.A.Petculescu" din Reșița cu spectacolul de studio *Nopți albe,* piesă de asemenea în două personaje, a dramaturgului turc Tuncer Cücenoglu, poveste de dragoste jovial-amară între protagoniști cu identități anonime, dar general recognoscibile. Am avut prilejul s-o admir, alături de Alexandru Repan, pe Mălina Petre, directoarea teatrului, devotată mai mult afirmării potențialului artistic al trupei decât al ei însăși, într-un rol complex de femeie inteligentă și seducătoare, realizat cu subtilitate, emoție, forță, ironie și farmec. După cum două spectacole prezente și în Festivalul Național, *Iona* de Marin Sorescu, cu Virgil Ogășanu (Teatrul Nottara) și *Plaja* de Peter Asmussen (Teatrul „Maria Filotti" Brăila, Premiul special al juriului și Premiul de scenografie *ex-aequo* Alina Herescu) și-au confirmat selecția, prin măiestria interpretului în primul caz, stilistica jocului de intensă trăire în al doilea. Am regretat doar slabul ecou al unei piese depășite în timp, cu încrâncenarea fanatică a unor odrasle la adresa tiraniei părinților, *Noaptea asasinilor* de José Triana (Teatrul din Brașov), unde tânărul Demis Muraru realizează o tulburătoare alternanță de stări. Dansul prelungit al fetelor irlandeze din piesa lui Brian Friel *Dansează fetele...Mundy,* cu acțiune la sfârșitul anilor '30 și ecourile crizei economice generale, estompează prin excentricitate notele grave ale demersului artistic, mult rarefiat (regia Ada Lupu). Spectacolul de gală, regizat de Bocsárdi László la Teatrul Național Craiova, cu *Avarul* de Molière, a prezentat un Harpagon din zilele noastre, expert în mașinațiuni financiare, calculat, autoritar („Harpalete"), ce-și impune voința și interesele, până ce i se fură caseta îngropată în grădină, „iubita" lui reală (creație viguroasă a lui Ilie Gheorghe).

Două colocvii și trei lansări de carte au completat programul judicios al festivalului, alcătuit de Claudiu Goga. Tema „Dramaturgia românească de astăzi, imagine a societății actuale?" (moderator Florica Ichim), se tot reia, cu sau fără semnul întrebării, în formulări apropiate, la edițiile acestui festival, fără ecou efectiv la oamenii de teatru. Piesele tipărite și cele premiate „nu circulă" (D.R.Popescu), „teatrele nu riscă" (Radu Macrinici), tinerii dramaturgi „nu se deosebesc parcă unul de altul" (Dinu Grigorescu), „le lipsește experiența de viață și cultura" (Florica Ichim). Și atunci, pare mai demnă pentru o vocație autentică să scrie, să publice, nu să se umilească să fie jucat (D.R.P.). Dar pot oare toți asta? Al doilea, moderat de Nicolae Prelipceanu, a avut ca temă „Teatrul contemporan la interferența artelor" și, firește, a luat în seamă adevărul că nu există puritate în artă, insistându-se întrucâtva asupra relației dintre epic și dramatic, când creatorii se orientează mai mult spre literatură, dramatizând aproximativ, fără simț dramatic, sau pur și simplu cu aderență minoră, ca romanele lui Paulo Coelho. Cărțile prezentate au fost recentele *Cartea cu artiști* de Mircea Ghițulescu (structurat pe regizori), *Regele scamator–Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu (cu participarea artistului și măgulitoare aprecieri ale mai multor personalități) și *„Cu ochii deschiși sau Irina Răchițeanu-Șirianu* de subsemnatul (al 15-lea volum în „Galeria teatrului românesc").

Nicolae PRELIPCEANU

Moartea vine (și) în pași de dans

Nu în multe repertorii ale teatrelor din România găsești o piesă ca *Dansează... fetele Mundy!* a dramaturgului irlandez Brian Friel. Intitulată *Dancing at Lughnasa* în original, piesa clasicului în viață irlandez, scrisă cu abilitate puțin obișnuită în zilele noastre, poate fi decriptată pe mai multe trepte. Înainte de a ști ceea ce poți afla din programul editat de Naționalul ieșean, povestea ți se pare una despre sărăcie și nenoroc, totul fiind tratat în cheie aparent veselă, aparent nepăsătoare. Sau ca sub anestezia iresponsabilității. Faptul că povestitorul, Michael, o ia înaintea acțiunii care se desfășoară sub ochii noștri pe scenă, cu ani, dezvăluind chiar finalul, fără ca acesta să mai ajungă pe scenă altfel decât ca poveste spusă, atrage atenția asupra unui procedeu ingenios și, în cele din urmă, asupra unui dramaturg important, destul de puțin cunoscut la noi.

Dar există pe sub întâmplările care ne trec prin fața ochilor în timpul spectacolului o cheie secretă a piesei, constituită de referințele la un obicei străvechi, celtic, al sărbătorii Lughnasa, festinul primelor fructe, sărbătoarea recoltei, de la 1 august. Într-acolo trimitea titlul inițial al piesei. Dansul celor patru tinere femei și-al mătușii lor, mai în vârstă, firește, plin de viață și energie, care parcă maschează și exorcizează tot răul ce li se întâmplă, ar fi un ecou al festivalului în cinstea zeului Lugh. Dar lupta reală între păgânism și creștinism se dă cu violență sporită în ultimul an de viață al unchiului Jack, preot catolic, fost misionar în Uganda, întors de-acolo cu nostalgia și nebunia energiilor păgâne.

Spectacolul se desfășoară între „copertele" dansului perechii Ionela și Adrian Ștefan, care constituie trupa de dans irlandez „The sky", impunând cumva, de la început, ritmul pentru ceea ce va urma, și închizând într-o prelungire nedeterminată mișcarea actorilor, în final. Regizoarea Ada Lupu a știut să construiască un spectacol antrenant, contrapunctat de povestitorul Michael, copil la începutul acțiunii de pe scenă, matur de fapt în colțul de unde continuă să marcheze fapte viitoare și să anunțe veștile rele.

La Brașov, unde am văzut spectacolul, cineva spunea că reprezentația de la Iași a avut un cu totul alt ritm. Impresia spectatorului care sunt, și eram în seara de la Festivalul Dramaturgiei Contemporane, nu e deloc aceasta. E drept, un timp, ritmul preluat de Doina Deleanu, Irina Răduțu, Petronela Grigorescu, Antonela Cornici și Ada Gârțoman-Suhar de la grupul „Cerul" ar fi putut să pară simplă mască a disperării personajelor Maggie, Chris, Rose, Agnes și Kate. Lipsa oricărui orizont le va fi constrâns pe aceste femei singure să se defuleze în dans, să-și consume energiile, altfel nesolicitate de nimeni și nimic în dans și-n manevrele din jurul unicului bărbat cât de cât interesant, tatăl rătăcitor al copilului uneia dintre ele, cel care revine un timp cu proiecte tot mai irealizabile, Gerry, în interpretarea excelentă a lui Adi Carauleanu. Abia tragedia părintelui Jack (Emil Coșeru), cel ocolit de toți vecinii și cunoscuții pentru că a dat catolicismul pe păgânism, trage semnalul asupra sensurilor ascunse ale piesei.

Doina DELEANU, Antoanela CORNICI, Ada GÂRȚOMAN.

Fără a fi un spectacol uluitor, *Dansează... fetele Mundy!* (cu aceste enervante puncte de suspensie inutile) este una dintre montările care pot interesa un evantai larg de spectatori, referindu-se la mai multe trepte-sensuri. De asemenea, pe mai multe trepte, niveluri, se desfăşoară şi jocul actorilor, scenografa Rodica Arghir concepându-şi construcţia, poate instinctiv, poate deliberat, ca o sugestie pentru înţelegerea sensurilor. Felul cum se insinuează răul, finalmente tragicul, în şi prin vieţile acestor personaje nefericite din start e fascinant, pentru că e extrem de natural. Au proiecte şi Gerry (care sfârşeşte cine ştie unde, într-o altă familie, neştiută de aceea căreia îi tot promitea că, până la urmă o va lua de soţie), dar şi părintele Jack. Acesta din urmă va mai executa un sacrificiu ritual, ca la ugandezii din satul unde a stat 10 ani, înainte de a muri el însuşi, ocolit de toată lumea. Nici planurile, mai modeste, ale „fetelor Mundy" nu se împlinesc. Două dintre ele, aflăm de la povestitor, îndrăznind să evadeze din satul lor, îşi vor găsi moartea în cruntă mizerie, pe străzile Londrei, celelalte vor îmbătrâni în zadar, în satul lor, într-o mizerie abia mascată. În zadar, însă nu fără a ridica dintre ele, cu sacrificii şi greutăţi, un povestitor, pe cel care le spune spectatorilor povestea, păstrându-le memoria. Un spectacol închegat, emoţionant, bine lucrat de la un capăt la altul.

După-amiaza copiilor terorizați

Am văzut *Noaptea asasinilor* la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov într-o după-amiază norocoasă a Festivalului Dramaturgiei Contemporane. Pe măsură ce timpul aluneca, rapid, spre noapte, nici asasinii din piesă nu se mai vădeau a fi tocmai asasini. Să-și fi potrivit regizorul Marius Oltean cadența cu aceea a timpului? Nu cred, căci după-amiezele nu decad în noapte la fel în toate anotimpurile.

Foto: Adrian Timar

Povestea e aceea a unei familii în care cele două fete, Beba și Cuca, și băiatul, Lalo, ajung să nu mai suporte o educație severă, neîndurătoare chiar. Ceea ce și face ca Lalo să declare de la început că i-a ucis pe părinți, eliberându-se astfel pe sine și eliberându-și surorile de o tiranie care le devenise de nesuportat. Tot restul piesei și al spectacolului este un delir al justificărilor, unii în fața altora și fiecare în fața justiției sau a unei familii prietene cu părinții lor, totul însă în închipuirea bolnavă a celor trei personaje inițiale, generatoare ale dramei.

Demis Muraru *(Lalo),* Codruța Ureche *(Cuca)* și Mirela Borș *(Beba)* sunt puși în fața unei partituri dificile, având de interpretat, pe rând, și fără tranziție, câte patru sau cinci alte personaje decât cele în care ni se prezintă inițial: vizitatorii-prieteni cu părinții, judecătorii, martorii, procurorul, ba chiar și pe părinții înșiși.

Piesa spaniolului José Triana a fost clar „citită" și reconstruită de regizorul Marius Oltean, bine secundat de o scenografă debutantă, Agata Moldovan.

Stările paroxistice ale „ucigașului", în efigie, în fond, vom vedea până la urmă, sunt foarte atent controlate de regie și de interpret, înconjurat de surdina pe care o pun, din când în când, surorile personajului său. Finalmente, nici nu mai știi dacă el și-a ucis cu adevărat părinții, care apar în detalii ale fețelor ca niște ferestre, totuși, și cărora li se adresează dur, din când în când, sau totul nu e decât o proiecție a minții sale înfierbântate.

Spectacolul reușește, după părerea mea, să inducă spectatorului puternica tensiune dramatică de pe scena care e la nivelul publicului, lăsând o portiță deschisă îndoielii asupra realității crimei, în final, când „ucigașul" sau ucigașul mărturisește că, în fond, el își iubește părinții, așa severi și nedrepți cum sunt ei, sau cum i se par lui.

Subiectul e unul pentru psihanaliză, dar el este trecut, fără pierderi, în zona artisticului. Creație a unor artiști tineri, spectacolul ne îndeamnă să nu-i uităm: regizorul Marius Oltean, scenografa Agata Moldovan, actorii, excelenți, Demis Muraru, Codruța Ureche, Mirela Borș.

A fost o după-amiază când noaptea nu a căzut degeaba.

GALAȚI

Constantin PARASCHIVESCU

Comedii și comèdie

Ca și anul trecut, Festivalul Național de Comedie de la Galați (ediția a XVI-a, 1–10 noiembrie 2004) a început cu Shakespeare și *A douăsprezecea noapte.* Piesa a fost prezentată atunci în montarea Teatrului de Comedie, acum în montarea teatrului-gazdă „Fani Tardini". Și tot ca anul trecut, Premiul pentru cel mai bun spectacol a revenit Teatrului de Comedie, acum pentru prezentarea piesei *Audiția* de Aleksandr Galin, în regia lui Mircea Cornișteanu. Și dacă, spre deosebire de anul trecut, primul spectacol din program a fost o decepție, gazdele au fost compensate de ținuta ultimului aflat în concurs, *Livada de vișini* de A.P.Cehov, distins cu Premiul special al juriului. Nouă teatre în festival, zece comedii în competiția evaluată de juriul format din Draga Olteanu-Matei și Dana Dogaru, actrițe, Florica Ichim, critic de teatru, Emil Boroghină, cunoscutul manager de la Craiova și actor, Constantin Dicu, regizor de televiziune. Spectacolul de închidere a fost onorat de Teatrul Național București cu *Ultima oră* de Mihail Sebastian.

Dar de ce „comèdie"...? Păi, în acest oraș dunărean, reprezentanții Consiliului Municipal suferă de o maladie care s-ar numi „decapitarea directorilor de teatru". Cu câțiva ani în urmă l-au schimbat pe directorul Adrian Lupu, fără nici o motivație și o înștiințare prealabilă; el a aflat asta din ziare și în mai puțin de două luni a plecat la cer, în altă lume. Acum, o parte dintre consilieri a pus ochii pe directorii teatrelor Dramatic și, respectiv, Muzical și, pentru a face mai spectaculos Festivalul de comedie, l-au agrementat cu ședința eliberării lor din funcție chiar în timpul desfășurării lui. Neținând seama de opoziția primarului, care a declarat-o ilegală, a opiniei publice și de mass-media gălățene care socoteau înlocuirea directorului Teatrului Dramatic, Mihai Mihail, o rușine pentru urbe, și nici măcar de protestul actorilor locali și al membrilor juriului, indignați de aberanta inițiativă. Mai mult, când aceștia s-au prezentat la sediu în debutul ședinței, au fost întâmpinați obraznic, fără pic de jenă. Prefectul a atacat în contencios hotărârea consiliului, ziarele și televiziunea locală au dezavuat-o zilnic și probabil că protagoniștii acestei paiațerii își închipuiau că vor submina, prin decizia lor arbitrară, autoritatea directorului Mihail și desfășurarea festivalului. Probă și îmbolnăvirea subită a unei actrițe din spectacolul teatrului local *Livada de vișini* și internarea ei în spital, cu o zi înaintea prezentării lui. N-a fost să fie pe măsura cabalei, în jurul directorului s-a creat o unanimă solidaritate, festivalul s-a desfășurat în condiții optime de profesionalism și bună organizare, iar *Livada* s-a putut juca prin exemplara asumare a rolului descoperit de către tânăra Cristina Uja, studentă anul trei la o facultate particulară de actorie, într-o singură noapte și zi (distinsă de juriu cu meritata diplomă pentru curaj).

Pe la mijlocul festivalului, cineva spunea că juriul va avea o sarcină dificilă să ierarhizeze valori de apropiat nivel înalt artistic; semn al inspiratei selecții întreprinse de Natalia Stancu, directorul festivalului. Într-adevăr, cel puțin șase din

Mihaela TELEOACĂ, Daniela NARTEA, Luminița GHEORGHIU, Gabi POPESCU în *Audiția*.

zece reprezentații aflate în competiție s-au situat, după părerea mea, în zona superioară de apreciere, iar două chiar fără cusur: *Audiția* de Al. Galin, regia Mircea Cornișteanu (Teatrul de Comedie) și *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, regia Claudiu Goga (Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov). Două comedii amare despre șanse spulberate, cu același pretext: un anunț în presă. Pentru un concurs de animatoare în Japonia și cu adresă directă la actualitatea dramatică a tranziției, prima, pentru angajare de clovn și sublinierea derizoriului condiției umane, a doua. Unsprezece personaje în piesa lui Galin, tot atâtea remarcabile portrete scenice dirijate cu măiestrie de Mircea Cornișteanu, între ironie, duioșie și lacrimă, conturate cu exemplară diversitate tipologică de protagoniști, mai ales de Aurora Leonte, Mihaela Teleoacă, Gabriela Popescu, Marius Florea Vizante și, în primul rând, Luminița Gheorghiu (Premiul de interpretare feminină). Doar trei personaje în piesa lui Vișniec, trei clovni bătrâni, foste glorii care-și dispută acum întâietatea într-o perspectivă iluzorie, cu fanatism, încrâncenare, cruzime, trei excelenți actori, Mircea Andreescu (Premiul de interpretare masculină), Costache Babii, Virginia Itta Marcu. Într-un spectacol ingenios și profund, regizat de Claudiu Goga (Premiul de regie, ex-aequo cu Alexandru Tocilescu pentru *Poker).* Celelalte patru reprezentații ar fi *Poker* de Adrian Lustig (Teatrul de Comedie), satiră la adresa politicienilor și afaceriștilor corupți (premiu acordat lui Puiu Antemir pentru scenografia celor două spectacole ale Teatrului de Comedie), *Despre efectul dăunător al nostalgiei* după A.P.Cehov, cu trei piese scurte într-un scenariu conceput de regizorul Ion Sapdaru (Teatrul Național Iași), cu duioasă atmosferă evocatoare și aluzii la destinul actual al artei, *Livada de vișini* pomenită, regizată de același, cu bogată fantezie și intuiție tipologică (Premiul special al juriului pentru

spectacol), unde s-au distins mai mulți interpreți: Carmen Albu (*Ania*), Gabriel Mircea Velicu (*Trofimov*), Grig Dristaru (*Pișcik*), Ioan Crețescu (*Epihodov*), Oana Preda Gheorghe (*Duniașa*), Cristian Gheorghe (*Iașa*), Veronica Păpușă (*Charlotta*); în scena exploziei de bucurie pentru dobândirea livezii, excepțional Lucian Pânzaru (*Lopahin*); în sfârșit *Oratorul pisicilor turbate*, recital al actorului Ilie Gheorghe pe texte de I.L.Caragiale și din discursul parlamentarilor noștri, într-un scenariu alcătuit și regizat de el, cu o incisivă și savuroasă expresie comică.

Ce i-ar fi lipsit *Zodiei turnătorului* de la Teatrul Nottara, cu trei piese scurte de Jean Claude Carrière și doi actori foarte buni, Ștefan Sileanu și Irina Mazanitis, să fie un spectacol remarcabil? Regia, cred eu, pentru că, în parodia absurdului din prima și a treia piesă, schimbul de replici între protagoniști are fluență și haz, dar nu și un anume tâlc, iar în a doua, dialogul cu răsturnări de tâlcuri dintre Ștefan Sileanu și Cristian Nicolae n-are gradația intensității, e monoton, banal, adormitor. Cu actori buni, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț prezintă *Avarul* de Molière într-o versiune de Cristian Juncu zisă „de actualitate violentă", cum a fost prezentată, dar, de fapt, ilogică și într-o expresie plastică bizară, cu un turn alcătuit din obiecte alandala și neidentificabile, care se clatină mai întâi ca la seisme, apoi lasă să apară la ferestruici de colivie capetele odraslelor lui Harpagon, care, firește, nu mai au nume, protagonistul e tatăl și apare de la parter. Corneliu Dan Borcia nu prea are ce face în acest rol, jocul celorlalți are oarecare haz și vervă, dar n-are noimă și alunecă în grosolănie cu intervenția așa-zisului „baron" și strigătul lui golănesc „băăă!". Un regizor cu palmares apreciabil, Petru Vutcărău, înscenează la Brăila *Lupii și oile* de A.N.Ostrovski într-o viziune și mai bizară de un grotesc excesiv, în care unii actori buni se pierd (Bujor Macrin), iar alții se maimuțăresc, arătându-și fundurile dacă sunt femei, clătinându-se ca la bâlci dacă sunt bărbați afumați. Ce a vrut, oare, tânărul Dan Tudor, pe care l-am răsfățat cu aprecieri la unele montări anterioare, cu actuala sa versiune scenică a comediei *A douăsprezecea noapte* la Galați, nu știu, dar rezulatul e dezamăgitor și sub orice comentariu.

Ruxandra ANTON

Livada este mai presus de personaje

Pentru a monta un spectacol Cehov și, mai ales, *Livada de vișini* îți trebuie același curaj ca atunci când montezi o piesă scrisă de un dramaturg necunoscut, pentru că trebuie să treci prin furcile caudine ale celorlalte *livezi* sădite de atâția alți regizori și riști să-i repeți. Ion Sapdaru a construit acest spectacol într-o conexiune permanentă cu măreția tragică a livezii. Relațiile dintre personaje au o dimensiune stranie încă de la început, mecanismul comunicării este fragmentat, adus până la intenție, abandonat unei dezordini intenționate. Altfel cum să explici o evoluție către fatalitate dacă toate elementele comunicării ar fi stabile? Pe de o parte. Pe de altă parte, comunicarea este deschisă către absolut, un absolut unic

Lucian PÂNZARU în Lopahin.

pentru fiecare, dar încercuit de simbolul livezii de vişini. Fiecare portret poartă o himeră cvasifigurativă care transformă deciziile în indecizii şi indeciziile în decizii. Toată piesa cehoviană este centrată pe celebra replică shakespeariană, *„a fi sau a nu fi"*. Fatalitatea, deşi planează tot timpul, nu reprezintă decât o nouă sursă de speranţă, puterea fundamentală a omului, dar în acelaşi timp şi experimentul cel mai riscant atunci când este secundat de pasivitate. Absolutul este sacrificat întotdeauna, absorbit de realitate. Orice trecere la o schimbare radicală se face printr-o *Livadă*. S-a spus despre *Livada de vişini* că este o piesă fără conflict, dar ce conflict poate fi mai mare decât acela dintre vis şi realitate, dintre dorinţă şi realizarea ei? Nu cumva acest conflict este motorul celorlalte conflicte? Duniaşa se îndrăgosteşte de un laşa închipuit, Ania se îndrăgosteşte de un alt Trofimov (el fiind în realitate un naiv, viciat de idealism), Ranevskaia este bântuită de trecut şi de sentimente confuze, de dorinţe irealizabile, Varia este incapabilă să-şi exteriorizeze sentimentele, dorinţele ei sunt închise pentru totdeauna, Lopahin, deşi îşi realizează dorinţele materiale, este înfrânt prin pierderea relaţiei cu Liubovi, relaţie neconştientizată până atunci ca fiind adâncă şi mai presus de simţul proprietăţii, Gaev se lasă pradă viselor celorlalţi şi nu are nici un control asupra propriilor dorinţe.

Ceea ce scade tonusul spectacolului, ritmul lui, şi subminează comicul este conturul mult prea romantic al personajelor, or, personajele lui Cehov sunt extrem de reale. Trofimov ar fi trebuit să fie un personaj caraghios, un idealist de carton, un om care trăieşte în peisajul complexelor ca şi cum acestea ar trebui să fie o sursă vitală, fără să-i pese de realitate, într-o inconştienţă, preţioasă şi ridicolă – nuanţe care, acutizate, ar fi stârnit râsul – numai că Gabriel Mircea Velicu şi-a condus personajul înspre un model cu un caracter aproape pozitiv, l-a umanizat printr-o doză de sentimentalism romantic, dar nu îndeajuns de desuet, e adevărat, credibil, bine jucat, dar care pierde esenţa unui personaj deosebit de important. Cine este Trofimov? Este o *livadă* pe un pământ neroditor, un intelectual care nu şi-a asumat lecturile şi care-şi face un merit dintr-un crez împrumutat pe care nu-l practică. Chiar şi Ana Maria Ciucanu, prin personajul Ranevskaia, a ratat pasaje ale comicului – ea vine de la Paris plină de stereotipii franţuzeşti, atât în limbaj cât şi în comportament, care, dacă ar fi fost tratate cu măsura necesară de expresie artificială, ar fi adus zâmbet în sală. Ea joacă un patetism rafinat care evoluează spre straniu, îşi duce personajul într-o poezie romantică, este şi ea *livada* care se lasă în bătaia intemperiilor şi, la final, în bătaia loviturilor de topor ale hazardului. Or, livada lui Cehov este mai presus de personaje, ea cade răpusă de imperfecţiunile personajelor şi imperfecţiunile lor sunt sursa comicului. Lopahin, un ţăran cu o sănătate morală aparentă, condus de programul răzbunării pe condiţia lui socială de slugă spre dorinţa îmbogăţirii, este întruchipat de Lucian Pânzaru cu o delicateţe umană care transpare pe tot parcursul jocului şi-i pregăteşte anihilarea victoriei finale. Gaev, reprezentat de Cătălin Cucu, este singurul personaj care serveşte comicul lui Cehov prin acea notă acută şi exagerată pe care o dă unor replici de o banalitate şi de un ridicol maxim, prin creionarea unui model de om derutat în permanenţă, deranjat tot timpul din monotonia lui rezistentă. Carmen Albu gravitează între o Ania conştientă de gravitatea pierderii livezii şi cea a declinului mamei şi între o Ania care întrevede dintr-o dată o altă livadă, energiile ei vitale fiind motivate doar de iubirea pentru Trofimov. Grig Dristaru ne propune un Simeonov cu înclinaţii romantice, dar profund realist, el crede tot timpul într-o soluţie căzută din cer – felul în care aproximează idei

filosofice asupra vieții aduce o notă de umor. Oana Preda întruchipează o Duniașa ingenuă, poate singurul personaj cu un calcul autentic romantic interpus chiar în textul cehovian.Varia este personajul care-și sacrifică visele pentru binele celorlalți, ea trebuie să fie puternică și să ocrotească – Cristina Uja, studentă în anul III al UATC din Galați, care a înlocuit-o în festival pe Tamara Constantinescu, a reușit performanța ca în nici o zi să-și învețe textul și mișcarea scenică, să devină smerită, să aibă stângăciile personajului care nu vrea să iasă în evidență și să fie plină de forță și personalitate atunci când ceilalți au nevoie de ea. Contabilul Epihodov, jucat de Ioan Crețescu, deși un personaj angrenat într-un comic buf, dovedește și nuanțe de sensibilitate. Cristian Gheorghe aduce prin lașa imaginea șmecherului parvenit, cel care se folosește de toată lumea pentru a-și atinge scopurile, își părăsește iubita cu nonșalanță, dar căruia îi lipsește acea duritate tăioasă, pe măsura replicilor. Ca să trec prin toată galeria de personaje, ar mai fi: o Charlotta guvernantă care invocă ludicul drept fond al supraviețuirii (prin Veronica Păpușă), un Firs fabulos, martor loial al istoriei Liubovilor (prin Stelian Stancu), mama lui lașa, o țărancă îndurerată (prin Svetlana Friptu) și un trecător sărac, derutat de comportamentul boierilor (prin Petrică Păpușă).

Un alt element al construcției spectacolului este perspectiva: cea în spațiu, sugerată de puntea din fundalul scenei și perspectiva istorică, ca o sugestie a timpului dată de personajul colectiv – grupul cântăreților și cel al musafirilor. Scenografia, realizată de Rodica Arghir, interpune acel necesar peisaj care anunță dezastrul prin plafonul rabatabil înrămat cu bucăți de geamuri sparte, subliniază fragilitatea personajelor prin invazia păpușilor copilăriei, sugerează trecutul unor vremuri stabile prin prezența dulapului vechi de o sută de ani și cea a patefonului, aduce imaginea livezii și în casă prin mobilierul pictat cu vișine (o idee care plusează, totuși) și instalează o tensiune a obiectelor vitregite de locul lor prin pachetele enorme care covârșesc spațiul și prin arborele candelabrului unde se sting luminile casei și ale livezii. Reperele date de costume sunt gândite să completeaze unicitatea fiecărui personaj. Musafirii invitați să dezamorseze încordarea instalată în așteptarea verdictului final poartă costume negre, au artificii aprinse în mâini și coifuri de clovni pe cap și traversează scena cu o veselie mecanică și grotescă, pregătitoare a tensiunii finale. Muzica (polcă, vals, cântece țigănești, bisericești sau lumești) este punctată intermitent de ciripitul păsărilor, clipocitul apei, lătratul câinilor, sunetele ploii cu fulgere și trăsnete, croncănitul ciorilor care parcă spulberă victoria lui Lopahin și zgomotul securilor care intră tot mai adânc în maiestuoasa livadă, în timp ce Firs, uitat de toți, va transforma totul în cenușă. Ion Sapdaru este un regizor aspru, cu suflu vital puternic și nu știu dacă el sau actorii au decupat un Cehov cu multe tăceri pline de neliniști meditative – ceea ce știu însă este că și această livadă este un loc de întâlnire cu vidul ființei umane.

Teatrul Dramatic „Fani Tardini", Galați – Livada de vișini **de A. P. Cehov. Regia și ilustrația muzicală: Ion Sapdaru. Scenografia: Rodica Arghir. Coregrafia: Oana Sandu. Distribuția: Ana Maria Ciucanu, Carmen Albu, Cristina Uja, Tamara Constantinescu, Cătălin Cucu, Lucian Pânzaru, Gabriel Mircea Velicu, Grig Dristaru, Veronica Păpușă, Ioan Crețescu, Oana Preda Gheorghe, Stelian Stancu, Cristian Gheorghe, Petrică Păpușă, Svetlana Friptu, Aureliu Bâtcă, Petrică Păpușă, Magda Vernescu, Corina Constantinide, Aureliu Bâtcă, Mihaela Lecca, Petrică Păpușă, Tamara Manea, Dan Căpățână, Magda Vernescu, Lică Dănilă, Crina Stoica, Dan Căpățână, Cristina Uja, Mihai Ursachi, Titi Roșca, Laurențiu Buzilă, Florel Popovici și cățelușa Fiorella. Data premierei: 25 septembrie 2004. Data reprezentației: 9 noiembrie 2004.**

IAȘI

Constantin PAIU

Un festival singular

Festivalul Internațional de Teatru „Avram Goldfaden" tinde să se instituționalizeze: Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași a găzduit, între 24–30 octombrie 2004, cea de-a treia ediție a acestei inedite și incitante reuniuni de profil, care-și propune, ca obiectiv central, o sporire a comunicării și a cunoașterii între artiștii români și cei evrei, printr-o paradă a textelor dramatice și a unor instituții teatrale din România și din alte țări interesate de cultura idiș. Locul unui asemenea festival este, cu dreptate, la Iași, pentru că aici a apărut, în 1876, și a ființat multă vreme, primul teatru evreiesc din lume – *Pomul verde* –, rod al inițiativei și al tenacității poetului și dramaturgului de limbă idiș Avram Goldfaden; pe scena de la *Pomul verde* au fost interpretate, de altfel, în premieră absolută, și cele mai cunoscute dintre scrierile sale dramatice, cum sunt *Vrăjitoarea, Sulamit, Kuni-Lemel, Bar-Kohba,* aliniate, pentru timpul în care au fost scrise, dramaturgiei cu tematică social-educativă.

Anul acesta, afișul festivalului s-a dovedit a fi unul care a solicitat din plin (dar care a și pus la grea încercare) atenția celor interesați de eveniment: în șapte zile, au fost programate nouă spectacole de teatru, un cabaret teatral muzical, un concert de muzică *klezmer,* un film, un *workshop* și șase conferințe de presă; toate acestea, oferite de zece instituții, organizații și trupe de teatru din România, Israel, S.U.A., Marea Britanie, Republica Moldova.

Festivalul a fost deschis cu filmul *Pomul Verde sau de la Shtetl la Broadway,* documentar despre Avram Goldfaden, pe un scenariu de Manase Radnev, în regia lui Radu Gabrea; un colaj inteligent, comentând fotografii și secvențe filmate care descriu drumul lui Goldfaden de la Iași la New York; o poveste, părând pe alocuri incredibilă, despre această personalitate de excepție a culturii evreiești.

În centrul interesului general s-au situat, firește, spectacolele de teatru; unele de bună și de foarte bună verticalitate artistică. Între acestea, se cuvine amintită cu deferență premiera Naționalului ieșean, *Salomeea* de Oscar Wilde, în regia artistică a lui Alexander Hausvater (care produce și câteva inserții în textul britanicului, prin apel la *Talmud, Cartea Zohar, Cântarea Cântărilor* și *Noul Testament;* am fi preferat, spre folosul dinamicii interioare a montării, doar textul inițial. Spectacolul e riguros gândit, sensibil, oarecum neașteptat de „baladesc" pentru stilul cu care ne-a obișnuit acest original regizor. Legenda biblică a fiicei Irodiadei capătă, în lectura lui Wilde, o variantă apocrifă, din care premiera ieșeană reține, îndreptățit, miezul ei viu – povestea unei iubiri imposibile, care-și caută, tragic, împlinirea până dincolo de moarte. Un oarecare exces de culoare și, mai ales, de decibeli, sau unele momente de simbolistică obscură pentru nefamiliarizații cu textele sfinte nu pot trece neobservate, dar nu ele dau nota dominantă a acestei povești scenice despre „fructul oprit" la care, după cum spune

regizorul în programul de sală, nu se poate ajunge decât „într-o zonă a netrăitului, dincolo de hotarele vieții, într-un etern ideal..." Petronela Grigorescu, Doina Deleanu, Emil Coșeru, Teodor Corban sunt „soliștii" unei distribuții bine alcătuite pentru obținerea rezultatului scontat.

Cu mărturisit și normal interes a fost așsteptată prezența în festival a actriței Maia Morgenstern, în foarte mediatizatul „one women show", *Astă seară: Lola Blau.* Personalitate de primă mărime a scenei contemporane, Maia Morgenstern a făcut din nou risipă de trăire, dăruire, fantezie, plasticitate, talent întreg în acest dur și epuizant recital despre o simbolică față a nefericirii. Remarcabilă a fost, din nou, participarea compozitoarei și pianistei Dorina Rusu la izbânda acestui regal actoricesc.

Bine articulată (din nou de Alexander Hausvater, care semnează și scenariul) ni s-a părut a fi „situația tragică" *Direct din Amsterdam: Anneee Frank!,* înfățișată de un colectiv artistic al Teatrului Evreiesc de Stat din București. Se avansează, în pledoaria dramatică a montării, o întrebare neliniștitoare: „Poate fi absolvit cineva de vina atâtor nefericiri omenești?"

Un spectacol cinstit, cu momente de bună tensiune dramatică (dar și cu două finaluri!), a fost *Ghetto* de Joshua Sobol, în versiunea propusă de Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Chișinău. Destul de descriptiv s-a înfățișat documentarul teatral *I Can Cry*, alcătuit de Miri Ben Shalom după jurnalul Esterei Herschberg, și susținut de trei componenți ai organizației From Home to Homeland, Inc – S.U.A. Remarcabil prin ritm, fantezie și umor de bună calitate a fost *Now you're talking* de Shalom Alehem, un „one-man show" cu Saul Reichlin din Marea Britanie.

Se cuvin măcar amintite spectacolele cu *Contrabasul* de Patrick Suskind (Teatrul Evreiesc Schaliah, Chișinău), *Cofetăria,* după Isaac Bashevis Singer (Teatrul Evreiesc de Stat, București), *Livada de portocali* de Yosef Bar-Yosef (Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău), *Ultima romanță a lui Raphael*, cabaret teatral muzical de Ytzhak Gormezano Goren (Kedem Theatre & Publishing – Israel), sau evoluția scenică a Trupei Freigish din Chișinău, într-un *Concert klezmer.*

Cu cele bune și cu cele mai puțin bune ale sale, ediția a III-a a Festivalului Internațional de Teatru „Avram Goldfaden", Iași, octombrie 2004, a devenit istorie, aliniindu-se anterioarelor două ediții în chip de anticameră a ediției a IV-a.

Alina MANG

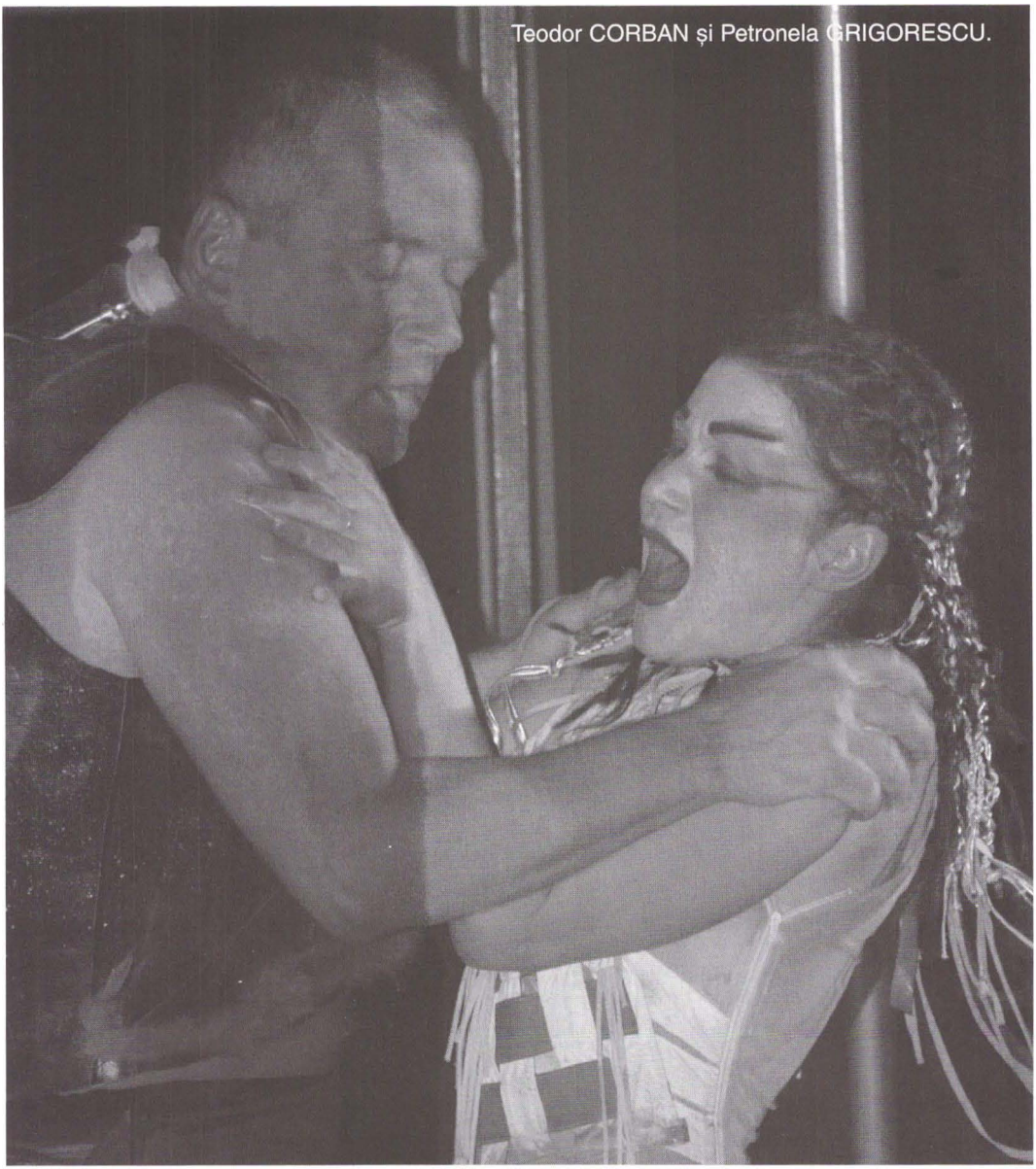
Un spectacol introvertit

Mitul Salomeei și povestea tăierii capului lui Ioan Botezătorul au reprezentat pentru artiștii sfârșitului de secol XIX un subiect predilect, căruia i-au fost consacrate pagini întregi de literatură sau de analiză, pânze și uleiuri, partituri muzicale, materialul perfect oferit spre modelare esteticii decadente a spiritului *fin du siècle.* Acesta este momentul în care Oscar Wilde scrie tragedia într-un act *Salomeea.* Personajul central feminin al piesei se detașează de imaginea mitului prin încărcarea sa cu noi trăsături caractereologice. În general,

ca urmare a manierizării eroului romantic, personajele feminine din scriitura epocii preiau o parte din atributele caracteristice ale acestuia, iar Salomeea nu face excepție. Cunoaște damnarea, are conștiința propriei frumuseți, se folosește de forța erotismului său malefic. Ioan, profetul, este cel care îi refuză avansurile, reclamă viciul și condamnă desfrâul. Cum ar putea fi rescrisă și recitită această poveste de trăitorii începutului de secol XXI? Un posibil răspuns îl oferă spectacolul Teatrului Național din Iași, care are la bază piesa lui Oscar Wilde. Regizorul Alexander Hausvater introduce în textul scenic pasaje din *Talmud, Cartea lui Zohar, Cântarea Cântărilor* și *Noul Testament,* care au menirea de a îmbogăți textul original, aducând în prim-plan relația dintre Salomeea și Ioan Profetul. În jurul acesteia se țese întregul spectacol. Cei doi se desprind prin atitudine de grupul format de celelalte personaje și de lumea pe care ele o reprezintă. Salomeea, departe de a fi o copilă naivă, este dispusă să încalce legea reprezentată de Irod Antipa cu orice risc. Viețile celor din jur, precum cea a Sirianului pe care îl împinge spre moarte prin nesocotirea poruncilor suveranului, cea a lui Ioan și chiar a ei însăși nu mai contează din momentul în care ea simte atracția unei alte lumi, chemarea spiritului. Salomeea devine întruchiparea tentației de a-și depăși propriile limite. O dată ce își ridică privirea spre Ioan Profetul, nu mai există cale de întoarcere. Dorința de a fi ceea ce nu este sau de a afla ceea ce îi este interzis pune stăpânire pe întreaga-i ființă sub forma unei povești de iubire imposibilă. Ioan se refuză fiicei Irodiadei, fără a-i nesocoti însă farmecele, rămânând credincios spiritualității sale. Salomeea îl condamnă și se condamnă la moarte. Dincolo de această viață va fi posibilă nunta, poate doar acolo esența celor doi protagoniști să se schimbe. Însă Salomeea nu-și poate redefini natura, iar profetul nu poate fi atras de trupesc pentru că spiritul îi este definitoriu. În spectacolul teatrului ieșean aceste personaje apar mereu în două planuri separate, au scurte momente când se află față în față. Se vor întâlni abia în final, în scena morții-nuntă. Deși tratată rece, lipsindu-i fiorul emoției, relația dintre cei doi protagoniști este singura care iese în evidență. Raportarea lor la celelalte personaje este strict formală și tangențială, purtând semnul fatalității. Irod și Irodiada sunt prezenți pentru a sprijini povestea, la fel și vrăjitorul și toți ceilalți. Ei dau culoare și contur unei lumi amestecate, decadente, marcate de o atmosferă exotică și misterioasă. O femeie naște, apoi încă o dată, dar, cu toate acestea, viața nu se continuă. Prin scenă trec inși decapitați, semn al dezordinii generalizate și al lipsei de perspectivă. O altă femeie, ce poartă drept mască un enorm cap de papagal, închisă într-o colivie, denumită Femeia-papagal, o însoțește permanent pe Salomeea și-i repetă cuvintele. În plan simbolic ele se identifică, așa este și Salomeea, o pasăre frumoasă și rară, prizoniera unui palat și a unei lumi limitate. Decorul Rodicăi Arghir are două elemente-cheie: o lună sângerie, prevestitoarea morții, la care fac referire mai toate personajele, și cadrul unei uși prin care ele trec, dar nimic nu se schimbă. Ce este de o parte a acesteia se regăsește și de cealaltă parte a sa. Acest cadru de ușă devine simbol terifiant atunci când se transformă în ghilotină. *Salomeea* este un spectacol construit „la rece", din imagini, dintr-o înșiruire de semne ce rămân adesea de nedescifrat pentru public. O montare vizuală, cu multă mișcare scenică, dar cu momente trenante. Fără diferențe, toții actorii prinși în acest proiect merită aplauze pentru modul în care și-au asumat și interpretat rolurile, așa cum au fost ele creionate

de ideea regizorală. *Salomeea* este un spectacol ce are ceva din strălucirea, duritatea şi răceala metalului. Îi lipseşte maleabilitatea.

Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi – *Salomeea* **de Oscar Wilde. Traducerea: Adriana şi Andrei Bantaş. Adaptarea şi regia: Alexander Hausvater. Decorul: Rodica Arghir. Costumele: Alina Dincă. Coregrafia: Adrian Ştefan. Ilustraţia muzicală: Romeo Cosma. Distribuţia: Petronela Grigorescu (*Salomeea*), Doina Deleanu (*Irodiada*), Emil Coşeru (*Irod Antipa*), Teodor Corban (*Ioan Profetul*), Adi Carauleanu (*Vrăjitorul*), Radu Ghilaş (*Sirianul*), Irina Răduţu (*Pajul Irodiadei*), Antonela Cornici (*Capadochiana*), Oana Sandu (*Femeia-papagal*), Dumitru Năstruşnicu (*Al doilea soldat*), Livia Iorga (*Primul soldat*). Dansează: Adrian Ştefan, Andreea Prepeliţă, Elena Sturza, Alina Stafie. Data reprezentaţiei: 4 decembrie 2004.**



Teodor CORBAN şi Petronela GRIGORESCU.

Petronela GRIGORESCU:

„Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat"

Oana BORȘ: Salomeea. *Un rol complex. A fost un „coup de foudre" sau o relație care s-a născut greu?*

Petronela GRIGORESCU: Alexander Hausvater mi-a „prezentat-o" pe Salomeea într-un mod cu totul surprinzător, diferită de structura mea sau de personajele pe care le-am mai jucat. Am trăit de la început cu spaima că mă va copleși cu forța ei, o vedeam pe *Salomeea*, o visam, dar nu eram nici pe departe prietene. Lucrul la spectacol a durat practic două săptămâni –eram într-un vârtej continuu din care mă rugam să ies cu bine. Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat. Dar a fost și este o provocare de a-mi depăși limitele și de a trăi o poveste de dragoste dusă la extrem.

O.B.: *Care sunt spaimele personajului tău?*

P.G.: Mi-e teamă să nu intru în rutină și vreau să construiesc în continuare, să dezvolt mai departe personajul și povestea. Asta pe de o parte. Pe de altă parte, mă feresc să o duc pe *Salomeea* într-o zonă a patologicului.

O.B.: *A existat o diferență între felul în care ați pregătit acest spectacol (cu un tip aparte de energie) față de alte montări ale sale în care ai jucat?*

P.G.: Spre deosebire de *Roberto Zucco*, de exemplu, în care era o explozie de energie fizică, în *Salomeea* e un alt tip de energie (umană și spirituală), care se consumă în interior creând acele vibrații care devin, în atmosfera particulară a spectacolului, purtătoare de ritm și de sens.

O.B.: *Ai lucrat mai multe roluri cu Alexander Hausvater. Ce a însemnat întâlnirea cu el, ce înseamnă lucrul cu el?*

P.G.: Am lucrat cinci spectacole cu Alexander. Întâlnirea cu el e trăire intensă. Îți răsucește nervii, mușchii, spiritul, judecata și prejudecățile până în acel punct în care ajungi să te redescoperi, să te reinventezi pe tine, actor obișnuit cu „normalitatea" actului artistic. Totul într-un context nou, motivant, contagiat de bucuria absolută a creației.

O.B.: *Care au fost momentele pe care le consideri cele mai importante în cariera ta de până acum?*

P.G.: Mă gândesc la debutul meu cu *Tillie* din *Efectul razelor gamma asupra anemonelor*, un rol drag sufletului meu, apoi la *Natalia Stepanovna* din *Cererea în căsătorie* și la *Salomeea*. Trei partituri total diferite, în drumul meu de șapte ani în teatru, de care sunt fericită și recunoscătoare că am avut parte.

O.B.: *Și oameni fără de care nu ai fi ajuns aici?*

P.G.: Mă gândesc în primul rând la profesorii mei, doamna Cornelia Gheorghiu și domnul Emil Coșeru, la Irina Popescu Boieru, care mi-a încredințat primul rol, la Ion Sapdaru și la Alexander Hausvater.

O.B.: *Pentru ce rol te pregătești acum?*

P.G.: Nu am nimic în pregătire, joc în cinci spectacole care se află pe afișul curent al teatrului și aștept cu nerăbdare noi provocări.

O.B.: *Ce te sperie în meseria pe care o faci și ce te fascinează?*

P.G.: Mi-e teamă de rutină, de banal, plictiseală, minciună, anonimat și... să nu-mi pierd vocea pe scenă! Mă fascinează lucrul la un spectacol, cu frământări,

Petronela GRIGORESCU.

cu revelații, cu lacrimi uneori; puterea aproape divină a actorului de a trece „dincolo" în creație, de a deveni „altcineva" și de a trăi experiențe unice, tulburătoare.

O.B.: *Visurile tale care sunt?*

P.G.: Visez să călătoresc mult, să experimentez forme noi de teatru și, de ce nu, să joc într-un film în regia lui Almodovar...

Interviu de *Oana BORȘ*

PITEȘTI

Simona BURTEA

Un experiment – Un festival unic în căutarea...perfecțiunii.

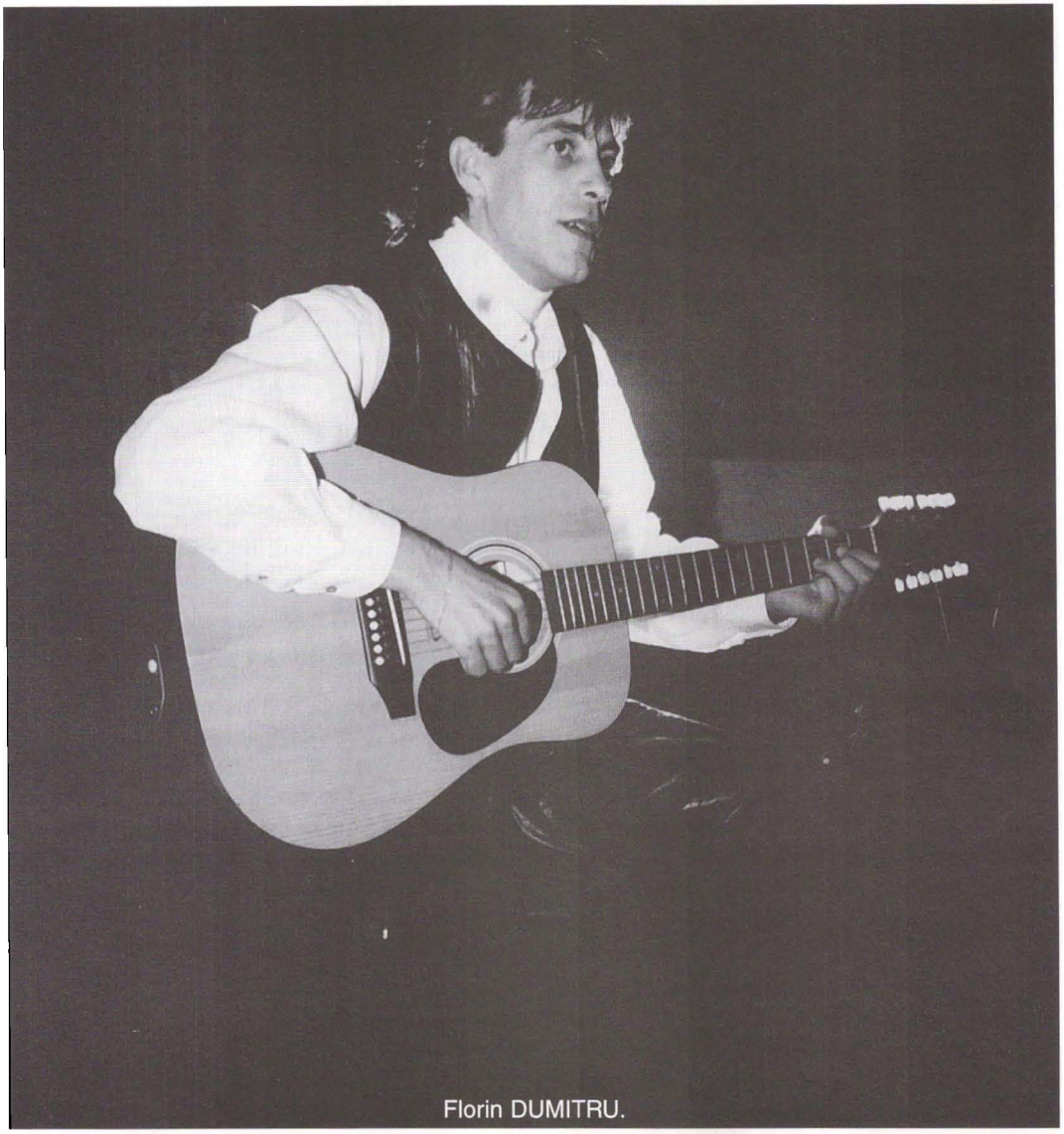
Cea de a-VIII-a ediție a *Festivalului Național al Studiourilor de Teatru* s-a desfășurat în perioada 20–26 noiembrie a.c., la Pitești. Dacă la ultimele trei ediții ale festivalului au fost prezente pe scena piteșteană trupe din București (Teatrul de Comedie, Teatrul „Nottara"), Ploiești, Brașov, Brăila, Rm. Vâlcea, Giurgiu, Arad, Târgoviște și Tg. Mureș, și de această dată, directorul festivalului – Sebastian Tudor – s-a străduit să aducă în fața publicului spectacole de valoare.

Astfel, Teatrul „Masca" deschide sărbătoarea teatrală cu o adaptare după Molière, *Domnul de Pourceaugnac*, spectacol construit într-o manieră modernă de Mihai Mălaimare: Pourceaugnac apare pe o tricicletă, doctorii, îmbrăcați în culoarea sângelui, în ritm de muzică *rap,* par întruchiparea eriniilor. Spectacolul se dovedește un experiment remarcabil: după zece ani de tăcere practicată de Teatrul „Masca", el este o reîntoarcere la text, la un altfel de text. Dar participarea la acest festival a singurului teatru de gest nu se oprește aici. *Intrusa* de J.L.Borges, un alt spectacol al teatrului, a fost văzut în cea de-a doua zi a festivalului. Eliminarea definitivă a cuvântului și acordarea deplinei autonomii limbajului corporal, sunt caracteristicile montării. Scena este inundată de mișcare, gest și dans, într-o atmosferă sublimă în care toate aceste forme de exprimare înlocuiesc cu brio orice cuvânt.

Seara se încheie într-o notă exuberantă cu un spectacol de muzică, poezie și nu numai... *Cântec despre mine însumi*. Singur pe scenă, având doar o chitară, actorul Florin Dumitru, încearcă (și reușește) să-și deschidă sufletul în fața publicului și să-l invite, prin muzica și poezia de bună calitate, la meditație. Legendă vie a folk-ului românesc – Mircea Vintilă a dat un plus de originalitate spectacolului. *„Aș fi fericit dacă la finalul reprezentației, fie chiar și pentru o clipă, ne vom redescoperi"*, spunea amfitrionul Florin Dumitru.

În cea de-a treia zi a festivalului, Teatrul „Anton Pann" din Rm. Vâlcea prezintă spectacolul-coupé: *Politica Zilii și Conul Leonida față cu reactiunea* de I.L. Caragiale. Argumente politice, neseriozitatea opoziției, promisiuni deșarte, retrageri din partid – toate acestea sunt specifice campaniei electorale (în vremea lui Caragiale).

Pe un fundal muzical autentic românesc, *Leonida* (Gabriel Tudoriu) și *Efimița* (Lidia Stratulat) fac un ritual din fiecare moment al existenței lor. Pe măsură ce Leonida își înșiră fostele consoarte și își amintește de Garibaldi, tabloul agățat pe perete înghesuie în rama lui toate chipurile. Pe măsură ce tensiunea piesei crește, spectacolul este cuprins de monotonie. Intrarea *Saftei* (Raluca Păun) scoate spectatorul din starea latentă în care fusese cufundat.



Florin DUMITRU.

Teatrul „Mihai Eminescu" din Botoşani dovedeşte încă o dată ataşamentul pentru publicul piteştean aducând în faţa lui, în cea de-a patra zi a sărbătorii, spectacolul cu piesa *Tango* de Slawomir Mrożek, în regia lui Attila Vizauer. Cu toate că, după spusele directorului instituţiei botoşenene, agenda foarte încărcată a teatrului nu permitea prezenţa lui în acest festival, mulţumită regizorului şi actorilor am avut ocazia să revăd spectacolul. Şi aşa cum spunea Mrożek: „*Am râs în toate chipurile, în gura mare şi pe înfundate, biologic şi intelectual... Râsul obişnuit, râsul de dragul râsului, vesel şi netulburat, farsele amuzante, care ne par oarecum ieşite din modă, şi totuşi de invidiat*".

Un simplu joc fără urmări de Jean Deel şi Gerald Sibleyras este spectacolul care domină scena în cea de-a cincea zi a festivalului. Spectacolul ploieştean

pune problema cuplului, un joc al coincidențelor în care tinerelor perechi, chiar dacă par a fi legate pe veci, despărțirea le dă târcoale. Sub conducerea regizoarei Ada Lupu, tinerii actori au încercat să dea naștere unei comedii de moravuri cu alură fals superficială. Tensiunea psihică și fizică, în jocul lor de societate, anticipează unele momente esențiale ale propriei existențe. Un text actual, o reprezentație pe alocuri monotonă în care Dragoș Câmpan *(Patrick),* având și o partitură generoasă, înviorează ansamblul. Un spectacol plin de candoare și sensibilitate.

Penultima zi a festivalului începe cu un simpozion, moderat de Marinela Țepuș, cu tema: *Critica de teatru, între profesionalism și hobby*. Ce înseamnă profesionalismul în contextul criticii? Ce înseamnă hobby din perspectiva cronicarului? Se poate numi, pentru un critic avizat, această meserie un hobby sau se poate trăi din aceasta? Aceste întrebări, puse de reporteri ale ziarelor și posturilor de radio și TV locale și-au găsit răspunsurile în problemele expuse și argumentate de Marinela Țepuș.

Având ca interpreți pe Vasile Pieca și Daniela Cristea Butușină, spectacolul cu piesa *Tigrul* de Murray Schisgal are loc în aceeași zi a maratonului teatral piteștean. Spectacolul teatrului-gazdă, jucat în cocheta sală Studio 125, proiectată de Liviu Ciulei în 1974, a avut un impact puternic asupra publicului, mai ales datorită revenirii în Teatrul piteștean a regizorului Mihai Radoslavescu.

Tot Teatrul „Al. Davila" ne propune, pentru ultima zi a festivalului, *Domnișoara Iulia* de A. Strindberg. O reprezentație cu acest spectacol am văzut-o în vară. Pe cea din cadrul festivalului nu am văzut-o, dar am auzit că trupa teatrului piteștean nu și-a dezamăgit publicul fidel.

Directorul teatrului-gazdă, Radu Baltazar, spunea: *„Festivalul Național al Studiourilor de Teatru s-a născut din nevoia de a deveni gazda unei forme experimentale care își caută și își va căuta mereu perfectiunea..."*

Aș mai adăuga, în încheiere, că reușita acestei ediții îi poate determina pe cei implicați în organizare să procedeze astfel încât la anul, având ocazia revenirii în Pitești, să vedem un festival cu o mai mare întindere și de ce nu, unul competitiv.

Marinela ȚEPUȘ

Teatrul „Alexandru Davila" – între destin și dorință de afirmare

Cum se întâmplă adesea când ajungi într-un loc necunoscut, am avut o strângere de inimă intrând în Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești. Nu știu actorii, nu am habar de spectacolele care se joacă acolo și pentru cine...

Am fost invitată să moderez un colocviu, inspirat intitulat „Critica de teatru – între profesionalism și hobby". Participanți la discuție ar fi trebuit să fie actori și jurnaliști piteșteni. Aproape că mă resemnasem, spunându-mi: „Ce va fi, va fi!", când

Daniela CRISTEA BUTUȘINĂ și Vasile PIECA.

am putut constata că Teatrul „Alexandru Davila" este condus de un director stilat și cu simțul umorului, Radu Baltazar, sprijinit de fostul director (acum director al Direcției Județene de Cultură), Sebastian Tudor. Doi oameni care vor să facă multe, dar din păcate, cu bani puțini. Cum se întâmplă în România!

Teatrul „Alexandru Davila" are două săli de spectacol, una, clasică, elegantă, cu scenă italiană, bine dotată tehnic, și una mică, de studio, concepută chiar de

regizorul Liviu Ciulei şi de scenograful Dan Jitianu. Intimă, multifuncţională. În aceasta din urmă am văzut premiera cu *Tigrul* de Murray Schisgal, prezentată în cadrul Festivalului Teatrelor de Studio. Un spectacol fără pretenţii de teatru-experiment, curat, realizat onest de către regizorul Mihai Radoslavescu, cu concursul actorilor Daniela Cristea Butuşină şi Vasile Pieca şi a scenografei Lia Miruna Varodi.

O comedie amară, cu două personaje care se „ciocnesc" într-o viaţă ce nu ar fi trebuit să le prilejuiască întâlnirea. El – poştaş, dar care visase să cucerească universul; ea – soţie de om bogat, neglijată, dezabuzată, plină de frustrări. În felul lor, amândoi, nişte rataţi. Poştaşul o răpeşte pe femeia, despre care crede că este foarte fericită, pentru a o ucide în chip simbolic. E un act de revoltă. Un avertisment dat unei lumi indiferente şi corupte. Rezultă însă o neaşteptată poveste de dragoste, tulburătoare, cu fine accente comice. Tigrul cel fioros se dovedeşte a fi de jucărie. O jucărie în mâna destinului şi care poate fi manevrat cu abilitate de către această femeie cu personalitate puternică.

Regizorul a mizat, mai ales, pe interpretarea actorilor. Într-un decor minimal şi învăluiţi de o lumină oarecare (de serviciu), artiştii au fost obligaţi să ni se arate impudic, aflându-se la (prea) mică distanţă de public. Este şansa sau neşansa lor, când e vorba de o sală-studio. Şi ei ne pot într-adevăr magnetiza cu privirea, cu gesturile cele mai subtile, sau ne şi pot agresa prin mişcări ample, necontrolate. În acest context, mi s-a părut cam agresivă apariţia lui Vasile Pieca, actor cu real potenţial dramatic, dar care face risipă de mijloace (se fâţâie de colo până colo, inutil, strigă fără rost), în vreme ce evoluţia Danielei Cristea Butuşină a fost mult mai adecvată, cu schimbări de stare, cu mici modulaţii ale vocii, cu gesturi elocvente. Excesiv simulat, războiul bărbatului cu lumea, cu sistemul; temperată, convingătoare exprimarea ei, cu o conduită austeră, bine aleasă.

Îmbrăcaţi inadecvat (e inadmisibil ca, atât de aproape de spectatori şi sub o lumină foarte crudă, actorul să joace un spectacol întreg cu bustul gol, oricât de naturalistă s-ar dori a fi montarea, iar marea doamnă să poarte un costum galben ridicol şi un furou de la second hand!); luminaţi prost, actorii s-au refugiat în text. Au închegat o poveste de fiecare zi, cu mari ratări, cu mici împliniri, cu dorinţa de a ajunge măcar la o dragoste autentică. Publicul a primit cu căldură reprezentaţia.

Marea părere de rău a artiştilor piteşteni (nu doar a celor doi) este aceea că despre ei nu prea are cine să scrie. Arta scenică e oricum efemeră, spectacolele mor repede, după câteva reprezentaţii, şi în urma lor nu rămân decât câteva fotografii şi afişe. Pentru că jurnaliştii care consemnează apariţia premierelor la Piteşti sunt aceiaşi care scriu şi despre incendii, şi despre „învolburările" politice, şi despre violuri ori crime. Nu există nici jurnalişti specializaţi şi nici rubrici de cultură în paginile ziarelor locale. Există, însă, un Festival al Teatrelor de Studio, care ar putea revigora activitatea culturală din urbe. Cu eforturi susţinute, această manifestare ar putea aduna pentru câteva zile spectacole de gen importante, oameni de teatru, critici care să anime peisajul cultural al oraşului. Poate că se va întâmpla aceasta într-un viitor apropiat, dar, până atunci, fac apel către colegii mei, rugându-i să răspundă invitaţiei Teatrului „Alexandru Davila" de a-i vedea producţiile... sperând că această invitaţie va veni curând!

Teatrul „Alexandru Davila" din Piteşti – Tigrul **de Murray Schisgal. Regia: Mihai Radoslavescu. Scenografia: Lia Miruna Varodi. Cu: Daniela Cristea Butuşină şi Vasile Pieca.**

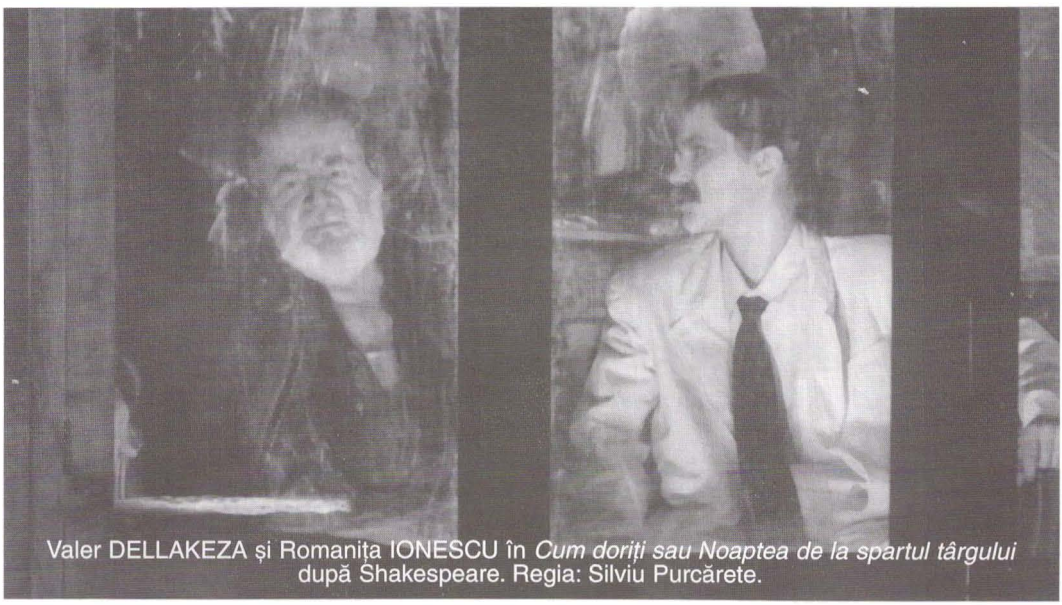
Mariana CIOLAN

ARAD

Festivalul Național de Teatru Clasic, la aniversare

Cu ediția Festivalului de teatru clasic desfășurată între 11 și 18 octombrie a.c., s-a împlinit un deceniu de când conducătorul de atunci al Teatrul de Stat, **Ovidiu Cornea** (astăzi, la fel de competent și neobosit, secretar literar) se „aventura" la modul cel mai nobil, împreună cu regizorul **Alexa Visarion,** să creeze pentru orașul Arad un eveniment artistic, conectat, însă, la viața teatrală românească, în ansamblu și, într-adevăr, se poate spune că aproape nu au fost regizori, scenografi, interpreți de prim-plan, spectacole reprezentative pentru această sferă de interes care să nu fi poposit pe scena festivalui arădean.

În contextul „ofertei" din stagiunea trecută, selecționerul festivalului, criticul de teatru **Ion Parhon**, ca și la precedentele două ediții pe care le-a girat și în calitate de director artistic, a urmărit să aducă și acum la Arad, cum însuși nota în caietul-program, „capodopere ce au adunat zeci de ani și secole de celebritate", înfățișate, însă, de realizatori capabili „a îmbrăca aceste texte vechi în straie noi și atractive, potrivit așteptărilor publicului contemporan". Am putut urmări astfel, într-un discurs scenic cu premise (neîmplinite în totalitate) de certă modernitate, semnat regizoral de **Ștefan Iordănescu,** chintesența dramei istorice ***Apus de soare,*** de Barbu Șt. Delavrancea, întrupată de actori de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, cu **Cornel Nicoară** aducând pe scenă mai puțin figura mitică a voievodului, cât mai ales tribulațiile profund omenești ale unui om pe umerii căruia apasă și greaua povară a identității unui neam. Arădenii au aplaudat, chiar înainte de premiera lui de la „sediu" primul musical inspirat de dramaturgia lui Vasile Alecsandri, ***Chirița of Bârzoieni***, spectacol datorat Teatrului de Comedie, cu **Iarina Demian** în calitate de



Valer DELLAKEZA și Romanița IONESCU în *Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului* după Shakespeare. Regia: Silviu Purcărete.

regizor şi în prim-planul distribuţiei cu **Emilia Popescu**, înfăţişând o temperamentală şi năbădioasă Chiriţă preocupată de „trendul" occidental aidoma baronilor de carton ai tranziţiei noastre, şi cu **Tudor Chirilă (**şi autorul cântecelor, alături de Gelu Ionescu), un... Mister Charles bucuros de a-şi scoate nasul din cărţile lui de şcoală spre a se amesteca, nu mai puţin pehlivan, în maşinaţiunile familiei dominate de „armazoanca" pe... bicicletă medicinală. Cu egală plăcere, publicul a întâmpinat o comedie bulevardieră, ***Praf în ochi*** de Eugène Labiche, „desprăfuită" cu umor şi ironie de către regizorul **Alexandru Dabija,** împreună cu trupa Teatrului de Stat din Oradea, trimiţând prin înţelesul intrigii şi către aceeaşi lume bolnavă de parvenire pe meleaguri mioritice, în timp ce s-a arătat de-a dreptul electrizat, aplaudând şi la scenă deschisă ingeniozitatea şi prospeţimea montării cu ***Bădăranii***, de Goldoni, ca şi pe dezlănţuiţii ei interpreţi, absolvenţii clasei de actorie de la UNATC, conduse de actorul şi profesorul **Adrian Pintea.**

Prin alte două reprezentaţii, publicul festivalului a fost purtat către zone de meditaţie gravă asupra lumii contemporane şi a raportării noastre la ea. Am numit tulburătorul spectacol al lui **László Bocsárdi** şi al trupei sale de la „Tamasi Aron" din Sfântu Gheorghe cu ***Omul cel bun din Sâciuan***, de Bertolt Brecht, care a impresionat prin limpezimea şi coerenţa lecturii regizorale, prin valenţele lui metaforice, reafirmând încrederea în om şi în puterea izbăvitoare a iubirii într-o lume întinată, împotmolită moral, precum şi spectacolul lui **Mihai Măniuţiu**, cu ***Perşii***, de Eschil, care atrage atenţia asupra pericolului polarizării puterii în lume până la rangul de „jandarm mondial" şi a nefastelor ei consecinţe, pentru omenire şi pentru individ, spectacol realizat cu actorii Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, alături de care, în rolul corifeului se află **Marian Râlea.**

Reprezentaţia apreciată în unanimitate ca situându-se la cele mai înalte cote artistice din acestă ediţie de festival a fost ultima producţie a lui **Silviu Purcărete** realizată cu actorii Teatrului Naţional din Craiova : ***Cum doriţi sau Noaptea de la spartul târgului***, adaptare inspirată a comediei shakespeariene cunoscută la noi mai ales cu titlul „A douăsprezecea noapte", cu accente de insolită modernitate decelate în textul shakespearian, în jocul aparenţelor şi iluziilor, cu transfigurarea ambiguităţii în metafore şi simboluri scenice, într-un rafinat discurs despre lumea ca teatru şi puterea magică a teatrului.

Festivalul de teatru clasic, care s-a bucurat şi anul acesta de sprijinul Consiliului municipal şi Consiliului judeţean Arad, al Ministerul Culturii şi Cultelor şi al UNITER, precum şi al Fundaţiei ART CLASIC, de aportul dăruit al celor doi directori executivi, domnii **Ovidiu Cornea** şi **Ştefan Iordănescu**, acum şi directorul Teatrului „Ion Slavici" din Arad, şi-a reafirmat coordonatele care l-au individualizat între manifestările de gen din ţara noastră – profilul bine definit prin preocuparea neabătută pentru restituirea clasicilor, respectul pentru valoarea actului scenic, învestit la rangul de sărbătoare în casa teatrului (iar nu cu caracter competiţional) şi de eveniment major în viaţa cetăţii, fapt dovedit şi de paginile de informaţii, comentarii şi interviuri pe care toate cotidianele arădene le-au oferit pe întreaga durată a festivalului cu generozitate (pilduitoare pentru patronii de publicaţii din Capitală şi din alte locuri), de aprinse discuţii pe marginea spectacoleler sau despre interpreţi, surprinse de noi nu numai în imediata vecinătate a sălii de teatru, ci pretutindeni în oraş, unde am întâlnit nu puţini oameni interesându-se de prezenţa oaspeţilor artişti la Arad. Argumente suficiente ca întrebările legate de viitoarea ediţie să fie de pe acum preocupante pentru fondatorul acestui festival, domnul Ovidiu Cornea. La unele, răspunsurile, poate chiar ca surprize foarte plăcute, au început deja să prindă contur...

RESTITUIRI

ION MARIN SADOVEANU

Ion CAZABAN

Ion Marin Sadoveanu și cultura receptării critice

Ne propunem, aici, să amintim – în parte, firește – activitatea de cronicar dramatic a lui Ion Marin Sadoveanu (1893–1964), despre care se vorbește, în special, ca istoric de teatru. Într-adevăr, volumele sale (*De la Mimus la Baroc, Drama și teatrul religios în evul mediu)*, dar mai ales conferințele ținute până în preajma morții, la Naționalul din București, la radio sau la televiziune, au avut o largă audiență și l-au făcut cunoscut în direcția istoriei. Totuși, istoricul trecutului teatral a fost dublat de un cronicar al prezentului, comentând spectacolele văzute în Capitală, mai mult de două decenii. În cele publicate în *Revista vremii* și *Gândirea*, iar mai târziu în gazete ca *Timpul, Viața* sau *Națiunea,* găsim analize pătrunzătoare, susținute mereu de referințe culturale, cum nu sunt la majoritatea cronicarilor de atunci (I. Oprișan le-a adunat parțial în al cincilea volum de *Scrieri,* editat în 1978). Ion Marin Sadoveanu se mai deosebește și prin faptul că nu vrea să fie doar un martor critic al evenimentelor, ci să participe efectiv, de la început, la viața teatrală. Este permanent vizibilă dorința de a interveni cu propriile idei la înțelegerea unui dramaturg, la aprecierea unui curent teatral, unui stil interpretativ. În modul cum descrie și caracterizează, de pildă, lumea comediilor lui Caragiale, articolele sale fac notă aparte, remarcând nu numai moravurile unui mediu social, dar implicit o condiție umană, semnificații existențiale. Cronicarul desprinde aspecte deloc vesele, manifestări de cruzime, simptome de sumbră dezumanizare – care nu apăreau, astfel concepute, în montările interbelice. Personajele *Nopții furtunoase* nu erau interpretate cu conștiința de a fi „obtuze, egoiste, fără nici un interes pentru lumea din afară, dacă nu vine în contact cu interesele lor". Cel mult, acestea erau privite ca trăsături derivate, fără relief particular. Nici montarea *Scrisorii pierdute* nu intenționa să descifreze societatea burgheză „sub laturile cele mai dezolante" (*Gândirea,* nr. 5, mai 1927). Ion Marin Sadoveanu rămâne un exeget al tristeții de adâncime, al „duhului amar" ce se pierduse din spectacolul lui Soare Z. Soare *D-ale carnavalului* (altfel apreciat favorabil ca performanță regizorală în sine). Cu acel prilej, va sublinia foarte interesant pentru noi care avem experiența montărilor controversate din ultimele decenii: *„D-ale carnavalului* e departe de a fi o noapte de carnaval venețian. E numai o biată petrecere de mahalagii. E o evadare după măsura lor și e grozav de tristă. Așa a văzut-o Caragiale în pesimismul său. Costumele de bal mascat ale personajelor sunt naive și fanate" (*Timpul*, 25 noiembrie 1942). Pe atunci, însă, nici un regizor sau actor nu a avut sensibilitatea adecvată, cultura profesională sau deschiderea necesară pentru a primi aceste gânduri și a le fertiliza într-o concepție de spectacol. Abia mult mai târziu se vor dovedi precursoare.

Probabil nu vom reuși să convingem, în câteva rânduri, de relația posibilă dintre viziunea critică și curentul foarte discutat la noi, în momentul când Ion Marin Sadoveanu își începea activitatea de cronicar, anume expresionismul. Un singur exemplu, totuși, dă de gândit. Interpret consacrat al rolului Ion Nebunul din

Năpasta, Ion Brezeanu continuă să emoționeze și în anii de după primul război mondial. O emoție resimțită și de noii critici, a căror orientare estetică diferă de a celor din trecut. Cronica lui Ion Marin Sadoveanu este redactată cu gust evident pentru teatrul expresionist. În jocul actorului ce se impusese la sfârșitul altui secol, el sesizează, ca nimeni altul, „debitul când frânt, când precipitat, tocat, sec, lipsit de conținut, când cald, colorat, vibrant". Mișcarea este transfigurată din aceeași optică, descrierea devine imagine expresionistă: „gesturile și atitudinile sunt cea mai impresionantă sinteză din câte am văzut: călcătura e strâmbă, încheieturile sunt răsucite, totul e nelegat, aritmic, ca în urma ruperii unui fir interior care-l lega pe om". *(Gândirea* nr.13, 5 februarie 1923).

În acel moment, pătrunderea expresionismului – încă puternic în alte părți – era stimulată, la noi, de necesitatea racordării la problematica și concepțiile spectacolului european. Teatrul expresionist apare, în campania de presă ce-l va susține, și sub numele de „teatru nou", capabil să determine reforma scenică așteptată. Din cronicile lui Ion Marin Sadoveanu, vedem cum actorii străini, veniți în turneu, vor însemna mai mult decât o indiscutabilă satisfacție pentru public. Decantarea jocului permite, îndreptățit sau nu, o posibilitate de a accede la o interpretare cel puțin apropiată de expresionism. Paul Baratoff, în *Dumnezeul răzbunător* de Șalom Asch, într-o scenă care putea fi naturalistă, renunța la „canonul fiziologic atât de drag marilor artiști. Numai nervura centrală a gestului, stilizarea bine proporționată, armonică și elocventă" (*Revista vremii,* nr. 17, 18 iunie 1922). Actorul Paul Wegener îl face să scrie despre alte moduri de a înțelege arta interpretării. După modelul lui Wegener, actorul ar fi „sculptorul dramei", activ pe scena tridimensională. Acest spațiu este „materia primă cu care lucrează. Și, după cum e de mare darul mimului, spațiul se taie în lespezi grele, ce i se rostogolesc prin prejur sau numai în fărâme cristaline și ușoare... El vibrează: spațiul e boltă sau ecou; se adâncește: e mormânt sau cer; e uriaș: o constelație, sau mărunt: un mărgăritar... Aceasta e arta actorului: să taie viața din inexistent, cu sabia trupului său" (*Revista vremii,* nr.24, 10 decembrie 1922).

Necesitatea schimbării în felul de a gândi și de a realiza un spectacol, este prezentă și în apelul, explicit sau subînțeles, la revizuirea lecturilor regizorale, la eliminarea ideilor fixe și soluțiilor stereotipe. Piesă clasică, *Nunta lui Figaro*, ar deveni mai interesantă dacă ar fi citită din altă perspectivă: „E acolo o „deșteptare a primăverii", zorile unei vieți noi: a simțurilor, întocmai ca la Wedekind. Deosebirile sunt numai ale epocilor respective: Cherubin se pregătește pentru o carieră de „libertin", copiii lui Wedekind pentru una morbidă – care e a noastră" *(Revista vremii,* nr. 23, 23 noiembrie 1922). Îndemnul criticului se adresează, totodată, acelor regizori care, preluând o tehnică și procedee teatrale, nu acordă o atenție egală aprofundării personajelor într-o viziune actuală, modificată cultural de cunoașterea expresionismului. Majoritatea cronicarilor noștri apreciau reușita tehnică a interpretării, fidelitatea și unitatea rezolvării artistice. Ion Marin Sadoveanu aduce o preocupare analitică pentru viziunea spectacolului, noutatea, profunzimea, actualitatea ei. Așa cum spuneam, el nu se mărginește la cronica scrisă săptămânal, ci, din inițiativa sa, în octombrie 1921, se pun bazele grupării de lungă durată *Poesis,* având ca scop „aducerea la cunoștință în țara noastră a autorilor de speță nouă". Dar scopul său nu este numai de a permite un „suflu nou" în repertoriul teatrelor, atunci când, observa ironic noul director al Naționalului din capitală, „a scos de pe afiș o piesă, *Glauco* de Morselli – limpede ca un vis bun și îmbălsămată ca un mirt – punându-i în loc o moralitate grosolană

– *Scampolo* – în gustul absolvenților de gimnaziu care au făcut carieră în comerț sau industrie" (*Teatrul,* nr.1, 1923 – revistă condusă de viitorul regizor Soare Z. Soare). Gruparea *Poesis* va organiza câțiva ani cicluri de conferințe pe teme teatrale și va prezenta montarea piesei lui Maeterlinck, *Sora Beatrice* (Ateneul român, 1923), fără succes. Conferința de început este ținută de Ion Marin Sadoveanu, despre *Mișcarea de la Vieux Colombier,* de mare notorietate, atunci. După conferință, fiind acuzat de apologism, el va răspunde: „Nu suntem sucursala nimănui, ne luăm însă însărcinarea să înregistrăm și să lămurim principalele formule estetice create de marii animatori de arte dramatice" (*Revista vremii,* nr.4, 11 decembrie 1928). Dorința de a fi la curent cu concepțiile și realizările scenelor europene se regăsea, frecvent, în presă, în conferințe, în călătoriile de documentare făcute de tinerii noștri regizori peste hotare (Italia, Franța, Anglia, Austria, Germania).

În cronicile din acel moment interbelic, Ion Marin Sadoveanu a lăsat mai mult decât niște constatări asupra preocupărilor și încercărilor scenice aflate sub semnul expresionismului (el însuși scrie piese tangente acestui curent deloc uniform). Și el privește expresionismul ca un Weltanschauung. Ca urmare, va analiza noua teatralitate a spectacolelor vremii, capabile sau nu să dezvăluie „planul ireal" al dramei și să impună o viziune asupra unui mod de viață, unui destin. În *Lulu* de Wedekind, regizorul Soare sugera o lume de fantoșe, lipsită „de orice tresărire a sufletului" – pentru expresioniștii în căutare de suflet și spiritualitate, marionetizarea anunța sfârșitul tragic sau grotesc al umanității. Bun cunoscător al dramaturgiei germane moderne, cronicarul apreciază efortul regizoral în consens cu piesa, unde „Wedekind a desprins marioneta, pesonajul stilizat, mecanizat, tratat pe o singură latură, robit evenimentelor exterioare". Soare a găsit cheia stilistică a spectacolului, utilizând „puterea gesturilor în serie de ritmuri cu care (Wedekind) construiește marionetele sale". (*Gândirea,* nr.10, 1925).

Deseori întâlnite în cronicile sale, observațiile adresate decorului pot fi puse, și ele, în legătură cu viziunea dramatică și regizorală care se concretizează în imaginile spectacolului. Pentru situația precară de atunci a scenografiei noastre, consideră potrivit să amintească reușitele, mai ales dacă au fost controversate. Așa este decorul rusului Pojedaev, trecător pe la noi, cu acel memorabil „năvod de sânge pe care apusul îl aruncă prin frunzele smochinului din față, astfel încât o bună parte din scenă e presărată cu roșii medalii", în contrast cu „zidurile mohorâte" ce cuprind „tragica urzeală a piesei" *Electra* de Hofmannsthal (*Teatrul,* nr.1, 1923). Pentru decorul la *Hamlet* ar fi preferat „întrebuințarea largă și personală a unui principiu rar, nu a unei formule", trimițându-i pe autori la Gordon Craig și Appia, luând de la aceștia „ca fundament: massa și lumina pe care se putea construi la infinit" (*Gândirea,* nr.4, aprilie 1929).

Anul 1922 a fost, probabil, cel mai important pentru receptarea ideilor expresioniste în teatrul nostru. O veritabilă confruntare de opinii pregătește și urmează spectacolele regizate de germanul Karl Heinz Martin la Compania Bulandra. Mai ales cele două montări, *Nju* de Osip Dimov și *Pelicanul* de Strindberg, dau ocazia unor observații inedite cronicarilor. Ion Marin Sadoveanu, fără a explicita didactic, nu pierde o trăsătură specifică a soluțiilor regizorale expresioniste: motivarea lăuntrică, factura subiectivă a imaginilor. Pentru el, interesul spectacolului se extinde dincolo de „faptul material" și pune în valoare transcendența actului scenic.

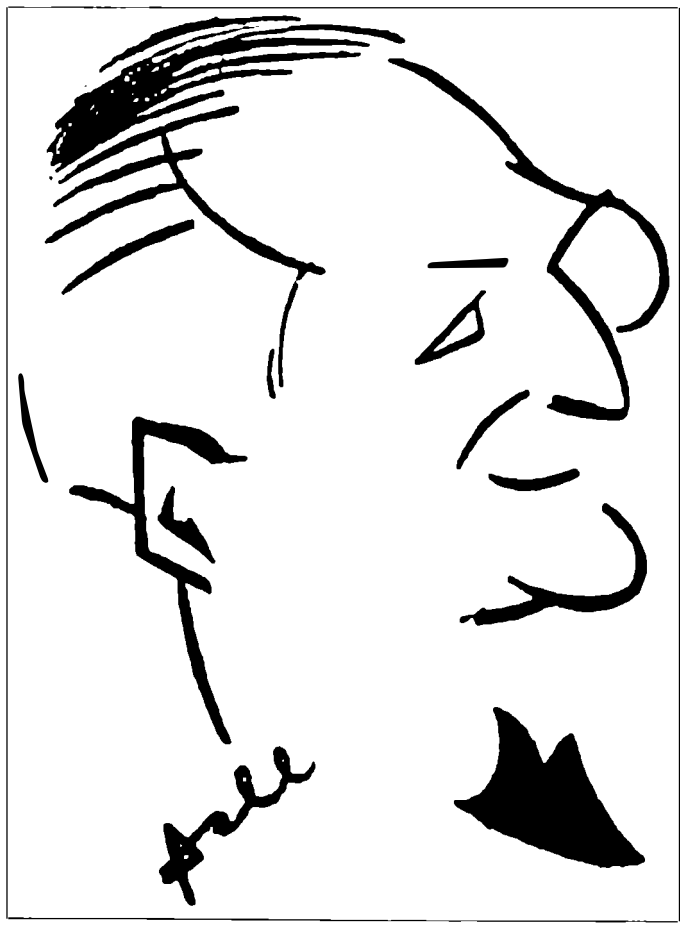
Ion Marin SADOVEANU

Cronica dramatică

Minunata întîmplare a două teatre bucureştene sau „SALOMEEA“ de Oscar WILDE la Circul Sidoli, pe vremea lui „NJU“, dramă banală în 9 tablouri de OSSIP DIMOV şi a „PELICANULUI“ (der *Scheiterhaufen)* de A. STRINDBERG, în montarea d-lui KARL HEINZ MARTIN, la „Regina Maria“.

Fără să fi fost mai dinainte înţelese, două trupe au pornit în aceeaşi vreme să cucerească publicul bucureştean, cu gînduri noi şi cu încercări îndrăzneţe. Astfel ne stau încă, faţă în faţă, cele două soluţii extreme găsite în Apus pentru problemele regiei, cărora la vom da azi toată atenţiunea noastră.

Întrucît priveşte actul lui Oscar Wilde – *Salomeea* – sunt de făcut însemnate notaţiuni asupra conflictului acestei drame. El e între fiica Herodiadei şi proorocul Iochanaan. Optica specială a autorului însă a deformat această linie centrală, aglomerând toate elementele şi grupând toate personajele în jurul unui singur pol – în jurul Salomeei. Accentul cade pe principesă, a cărei creaţiune stă în mijloacele lui Wilde. Aci, arta lui prolixă, orbitoare, senzuală se putea desfăşura. Pentru un suflet primitiv, dar tare, ca al lui Iochanaan, Wilde n-avea nici puterea, nici adâncimea necesară creaţiunii. Chiar în culorile lui care s-ar părea simplificate, dar bine marcate, Iochanaan rămâne numai indicat.



A doua dintre piesele ce s-au pus la baza acestor experienţe scenice – de data aceasta la „Regina Maria“ – a fost *Nju* a lui Ossip Dimov. E o poveste de dragoste, banală, o spune şi autorul sau autoarea. În orice caz, Ossip Dimov e pseudonumele sub care se ascunde unul dintre cele mai frumoase talente ale literaturii ruseşti mai noi.

Versiunea care a fost jucată, în nouă tablouri, e o prelucrare a d-lui Karl Heinz Martin. [...]

Sunt multe lucruri noi şi mari în piesa aceasta!

Caută să întîrziem şi să-i despletim şuviţele...Sub aspectul înşelător al unui etern bovarism, Nju are un înţeles mult mai adânc. Se cuprind aici două lumi. Una a faptelor, a acţiunii, a vieţii cotidiane, limpede, aceea în care se mişcă măştile. Alta suprapusă. Mai mult cupolă de rezonanţă decât ţinut propriu-zis, aceasta din urmă. E cochilie neprecisă, plină de un fum luminos, cu câteva raze fugare pe care nu le ştii de unde vin. [...]

Fiorul acesta metafizic cu care a fost dăruită Nju aruncă la infinit hotarele acestei „poveşti banale". Dincolo de observaţie şi de ironie, piesei îi e săpat un ecou în norul difuz şi nelimitat ce ne înfăşoară sufletul.

Dar nimeni nu o urmează pe eroină acolo sus, unde e linişte, dizolvare totală, nimicire.

În primele tablouri, e experienţa lui Nju şi a celorlaltora: căsătoria, dragostea, adulterul. Nju însă trece numai – ascendent – prin ele. Ceilalţi rămân în urmă opriţi de zidul mediocrităţii lor. Astfel, la un moment dat, puţin după înălţarea ei, înaintea morţii, Nju nici nu mai e în scenă. Personajul rămâne ca un simplu pendul, care mai bate încă pentru noi, ca să putem urmări tictacul acţiunii între cei doi bărbaţi. Astfel, Nju ne apare ca o jerbă de foc între doi stâlpi.

După moarte, locul ei rămâne gol. Şi lucrul acesta l-a înţeles minunat d. Karl Heinz Martin! Amantul şi bărbatul care nu s-au apropiat niciodată unul de celălalt, care, ca valori omeneşti, sunt fungibili între ei, intenţia o arată schimbul celor două coroane, trec alături numai prin uşă, în drum spre coşciugul lui Nju. *Simetria aceasta a ideei*, cu ajutorul căreia autorul şi-a degajat personajul principal, a fost foarte inteligent subliniată de jocul actorilor. [...]

Ca tehnică, piesa e ceea ce s-a numit o dramă expresionistă, adică o *succesiune de situaţiuni-tip*. „Constrângerea fabulei" dispare dimpreună cu „schema clasică" din planurile pe care se va construi drama. Printr-o puternică sinteză, autorul va prezenta numai *suma* unor creaţiuni, punctele dominante din câte o serie întreagă de fenomene, a căror înlănţuire e impusă spectatorului prin faptul material al succesiunii lor, a căror logică însă rămâne elastică şi neprecisă, în voia oricărei reconstituiri.

Neprecizarea aceasta se poate urmări până şi în denumirea personagiilor: el, poetul, tatăl, mama. Pe o prietenă a lui Nju o cheamă doamna din squarul Victoria. Unde se petrece acţiunea? Nu ştiu. La Ossip Dimov, care a împrumutat una dintre formele cele mai moderate ale expresionismului german, nu exista decît un nume precis: Nju, şi aceasta pentru locul central pe care-l ocupă personajul. Restul personagiilor sunt serii de observaţiuni psihologice, necesare anumitor reacţiuni, care nu merită balastul unui nume.

Motivarea tuturor acestor particularităţi, care ar putea părea bizare, ar necesita un întreg studiu asupra expresionismului german şi nu numai în teatru, dar în lirică, în plastică, în critică. Expresionismul în toată amploarea lui, tinde să fie mai mult decît o modă sau o şcoală literară. Cuvântul Weltanschauung (concepţie despre univers) cuprinde nu numai o estetică,ci şi o religie. Lucrul acesta e spus pe larg de d. Ernst Michel în al său *Wegzum Mythos*. [...]

A treia piesă a fost *Pelicanul* lui Strindberg. E un produs mediocru al operei sale. Creaţiunea lipseşte aproape complet. E lucrată însă cu picături din acelea puternic colorate, pe care Strindberg le avea întotdeauna la îndemână.

Două şcoli stau astăzi faţă în faţă: una luând textul ca un simplu pretext (Gémier, Reinhardt, epoca ultimă) şi construind pe câteva replici serbede un întreg edificiu de decoruri, întrebuinţând masele, ridicându-le mişcările, exploatând culorile şi formele în furnicarul acesta în care vor să creeze atmosfera; cealaltă, dimpotrivă, concentrându-se asupra textului, urmărind fiecare cută a dialogului, servind fiecare intenţie a autorului, subliniind toate lucrurile caracteristice (Jacques Copeau).

Pe cea dîntâi a întrebuinţat-o d-na Voiculescu în montarea *Salomeei.* Efortul a fost dintre cele mai lăudabile. Piesa însă nu s-a pretat. Dacă replicile, în această piesă, ne îndepărtează câteodată de subiect, ele nu sunt niciodată *indiferente.* Pentru a le păstra, pentru a le lega au fost necesare pauze lungi. Dialogul era prea uşor, avea prea puţină consistenţă pentru optica specială a teatrului în circ. Apoi, a fost stângace mişcarea mulţimei pe trepte şi nici armonioasă îmbinarea culorilor diferitelor costume în grupe, deşi fiecare separat era frumos. Trebuie aici un ochi de pictor! Întrucât priveşte interpretarea d-nei Marioara Voiculescu, ea s-a împărţit în două: în prima parte , când cu intonaţii bizare căuta să umple golul ce-l simţea împrejur de imensitatea scenei, a fost mai prejos de orice critică. În a doua parte însă, cînd scena s-a coborât în jurul fântânei, d-na Voiculescu a găsit câteva accente de o rară frumuseţe care au impresionat adânc.

E primul spectacol în circ la Bucureşti. E primul exemplu dintr-o întreagă şcoală. Toată lauda aceluia care a avut curajul şi iniţiativa.

Tot pentru prima oară, Compania Bulandra ne-a dat prilejul unui spectacol montat în decoruri, firește, expresioniste.

Ceea ce ne-a interesat însă mai mult în manifestaţiunea aceasta de artă au fost personalitatea şi concepţia de teatru a d-lui Karl Heinz Martin, care s-au impus de la primul spectacol.

D-sa e la antipodul montărilor de astăzi ale lui Max Reinhardt. Evlavia pentru text a lui Copeau o are şi d. Martin, şi întocmai ca Jacques Copeau, d-sa urmează nu numai toate sinuozităţile piesei, ci creează, alături de autor, de-a lungul episoadelor.Avea la îndemână pe Nju scris în 9 staţiuni. D-l Martin a luat fiecare din aceste nouă pelicule şi le-a trecut pe rând ca prin faţa unei lentile, creând astfel un focar în care se concentra imaginea. Într-un fundal negru – ce făcea impresia unor cuprinzătoare întunecimi, ajutat de bezna laterală a culiselor inexistente – o pată de culoare cenuşie sau roşcată, purtând în mijloc o uşă. Un lucru sau două indicau locul: balul, un sfeşnic şi o pleoapă de coşciug: o cameră mortuară etc.

Lumina, aruncată de sus, tăind cercuri magice în jurul personajelor.

Apoi *Pelicanul.*

O odaie, ea însăşi halucinantă.O paragină cu pete mari de igrasie, cu un cămin stins în care fluturau două perdele albe, ca două aripi. Uşile trântindu-se cu zgomot, un curent, un pustiu materializat care-ţi dădea fiori. Rampa, veşnica rampă, stinsă, în sfârşit! Oamenii livizi, negrimaţi, purtând fiecare un demon lăuntric, evoluând prin arhitectura aceasta strâmbă, sumbră, cu perspectivele exagerate şi diformate ca însăşi gândurile lor.

Şi, mai presus de toate, jocul. Nivelat, fără văi şi dealuri, coordonat, strâns, redat în aşa fel, intenţie cu intenţie, încât să se poată închega atmosfera care să treacă în sală şi să te înfăşoare…

Mă gândesc mai întâi la d. *Ion Manolescu*: cred că silueta fiului creată de d-sa în *Pelicanul* este cea mai mare izbândă a talentului său. În această aspră şi chinuitoare compoziţie, mi-am dat seama de resursele intelectuale ale minunatului actor [...]

(*Revista vremii*, nr.11, 26 martie 1922)

Eugenio BARBA*

Copiii tăcerii (I)

Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui ODIN TEATRET

Prietenilor lui Odin – mulți și neștiuți

Mă surprind deseori reacționând ca acum cincizeci de ani. Îmi spun: „Uită-te la bătrânelul sau la bătrânica asta" când văd un bărbat sau o femeie la vreo patruzeci de ani. Și îmi vine pe loc să râd de mine însumi. Îmi dau seama că omul cu pricina are vârsta teatrului meu și că era încă un copil pe vremea când eu credeam de-acum că noul meu spectacol va fi și cel din urmă.

Mă surprind surâzând și atunci când Odin Teatret, aflat în turneu, ajunge într-un nou oraș, unde întâlnim tineri care nu ne cunosc decât din cărți. Pentru ei, noi suntem un capitol din istoria teatrului, iar supraviețuirea noastră ce contrazice toate normele îi derutează, făcându-i să nu mai știe ce să creadă.

Oasele au început să doară, vederea a slăbit și e din ce în ce mai obositor să lucrezi douăsprezece ore pe zi. Și totuși, e ca și cum o forță oarbă, inexplicabilă, mi-ar păstra intactă nevoia de a face teatru. Motivele pentru care merg înainte sunt multe la număr. Le-aș putea însă rezuma într-o frază: profesiunea teatrală este singura mea patrie, iar Holstebro e casa ei.

Iată-mă, gata să sărbătoresc cele patru decenii de existență a teatrului meu pregătind un spectacol despre H.C. Andersen și basmele lui. Am aproape șaptezeci de ani și o să mi se spună, poate, că am dat în mintea copiilor.

Aș vrea și eu să scriu un basm. Aș istorisi peripețiile a doi frați, fii ai Tăcerii, care colindă lumea, unul ca umbră a celuilalt. Au aerul unor puștlamale și se numesc Dezordine și Eroare.

Dezordine

În ultima vreme, folosesc tot mai des cuvântul „Dezordine" când vorbesc despre artizanatul teatral, deși știu că e un cuvânt ambiguu. Pentru mine, el are două înțelesuri opuse: înseamnă sau absența logicii, caracteristică operelor lipsite de valoare, sau, dimpotrivă, acea coerență care face ca spectatorul să trăiască o adevărată *experiență a răscolirii profunde*. Mi-ar trebui, desigur, două cuvinte diferite. Așa că am recurs la un subterfugiu ortografic – diferența dintre minusculă și majusculă – pentru a distinge dezordinea ca *risipă* de energie de Dezordinea ca *explozie* a unei energii capabile să ne împingă până la confruntarea cu necunoscutul.

Prin spectacolele mele, am urmărit întotdeauna să stârnesc Dezordinea în mintea și în simțurile unui spectator. Am vrut să-i zdruncin obișnuințele previzibile și judecățile aprioriee, să-i provoc un șoc emoțional, să-l surprind până la uluire.

---

* Din neglijența noastră, în numărul trecut, din textul lui Eugenio Barba a lipsit un amplu fragment. Prin republicarea de mai sus ne îndreptăm greșeala și sperăm că ne veți primi scuzele. (F.I.)

Spectatorul despre care vorbesc nu este un străin, o persoană ce trebuie convinsă sau cucerită. E vorba în primul rând de mine. Creatorul unui spectacol este în același timp și spectator. Dezordinea (cu majusculă) poate fi o armă sau un remediu împotriva dezordinii care ne asaltează, înăuntrul și în afara noastră.

Știu că nu există o metodă anume pentru a provoca Dezordinea la spectator. Dar știu și că pot totuși să mă apropii de această dezordine printr-o anumită formă de autodisciplină. Ceea ce presupune îndepărtarea de modurile corecte și raționale de a considera valorile, obiectivele și motivațiile profesiunii noastre. E vorba aici de o atitudine profund individuală pe care nimeni nu ne-o poate furniza și nici impune.

E vorba de o eliberare și, ca toate eliberările, ea e dureroasă.

Un luminiș

Luminișul din savană se află la câțiva kilometri de oraș. O mână de oameni, bărbați și femei, s-au strâns în fața unei colibe. Fac parte din clasa dominată și exploatată a unei colonii din Africa, la mijlocul veacului al XX-lea.

Fiind interzisă, adunarea este secretă. Are toate aparențele unei conspirații, dar nu e o conspirație: pușile sunt niște imitații, ca acelea folosite în teatru. Nu e însă nici teatru. Totuși, persoanele se deghizează și se transformă în personaje. Își abandonează felul obișnuit de a vorbi și de a merge, pentru a adopta un altul. Se prefac. Să fie oare o joacă? Nu, deloc, oamenii sunt plini de gravitate. De comun acord, ei săvârșesc o acțiune transgresivă și violentă. În mijlocul luminișului, într-o oală mare, au pus la fiert un câine cu a cărui carne se vor înfrupta, încălcând astfel un tabu.

Persoanele transformate în personaje sunt posedate, dar nu de către zeitățile lor ancestrale. Divinităților tradiționale le-au luat locul actualii stăpâni: guvernatorul orașului, șeful poliției, doamnele din lumea bună a Europei, aflându-se acum cu toții într-un ținut colonial. Preț de câteva ceasuri, africanii nu mai sunt dominați de albii care îi cârmuiesc. Ei îi absorb și, grație acestei posedări, devin pentru o clipă propriii lor stăpâni.

Protagoniștii ritualului par nebuni și absurzi. Europeanul care le fixează imaginea într-un film vede în ei niște maeștri și îi numește „maeștri nebuni": doi termeni ireconciliabili prin care se încearcă o definire a Dezordinii.

O știre citită într-un ziar mă trimite cu gândul la secvențele, vechi de o jumătate de secol, ale unui film despre acești posedați dintr-un luminiș african. Imaginația și memoria îmi joacă o festă și, iată că îmi revin în minte figurile altor maeștri dispăruți, de-a pururi dragi și apropiați mie.

Maeștri nebuni

În noaptea de miercuri spre joi 19 februarie 2004, Jean Rouch, în vârstă de 86 de ani, își pierdea viața într-un accident de mașină în Niger, la 600 kilometri la nord de Niamey. Era un maestru al cinematografului francez, unul dintre părinții Noului Val. I se spunea *maestrul Dezordinii*. Cu cincizeci de ani în urmă, în apropiere de Accra, capitala Ghanei – pe atunci colonie britanică – turnase *Les Maîtres fous* (*Maeștrii nebuni*), un film etnografic înfățișând unul dintre acele cazuri când lanțurile apasă dureros carnea trupului, când Dezordinea și suferința sunt legate de o tentativă de eliberare.

Pentru teatrul european din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, filmul acesta *revela un* alt tip de raționalitate, subterană și subversivă. El l-a impresionat puternic pe Jean Genet, autorul de mai târziu al piesei *Les Nègres* (*Negrii*); l-a influențat pe Peter Brook în spectacolul său cu *Marat-Sade* al lui Peter

Weiss şi l-a însoţit pe Grotowski în reflecţiile sale asupra actorului. Despre ecourile şi influenţa Maeştrilor nebuni circulau pe atunci în mediul teatral o sumedenie de anecdote şi de legende. Se stabileau tot mai des paralelisme şi distincţii între teatru şi ritual. Unii artişti dezvoltau un subtext, astăzi evident: teatrul poate fi un luminiş în inima lumii civilizate, un loc privilegiat al evocării Dezordinii.

Să ne abatem acum pe la Moscova, unde străzile sunt albite de gheaţă. În primele zile ale lui ianuarie 1889, Anton Pavlovici Cehov îi trimite o lungă scrisoare bogatului şi cultivatului editor Aleksei S. Suvorin. Citind-o, mă năpădeşte acelaşi gust iute, înţepător, al unui amestec de suferinţă şi trufie, pe care îl simţisem uitându-mă la ceremonia din luminişul african. Într-o descriere de un realism crud, Cehov pare a anticipa tensiunile şi elanurile entuziaste ale participanţilor la această ceremonie, atunci când evocă un om „care elimină picătură cu picătură, prin fiecare por, sclavul închis în el".

Nu e vorba aici de un fost sclav african, ci de celebrul scriitor rus, fiu de iobag. În pofida relativei bunăstări de care se bucură, el nu-şi poate ignora rănile lăuntrice lăsate de invizibile lanţuri. Doar a îndurat de atâtea ori biciul tatălui şi al dascălilor care l-au învăţat să respecte fără să crâcnească ierarhiile, să sărute mâna popilor, să se conformeze ideilor altora, să nu ştie cum să mai mulţumească pentru o bucată de pâine. Educaţia aceasta a făcut din el un adolescent căruia îi plăcea să tortureze animalele, care se dădea în vânt după mesele oferite de rude bogate, un adolescent fătarnic cu Dumnezeu şi cu semenii lui, şi asta nu dintr-o necesitate, ci, pur şi simplu, pentru că era conştient de propria-i nulitate.

Cehov, acel Cehov care recunoaşte că luptă împotriva propriilor lanţuri şi împotriva sentimentului inutilităţii sale, este un scriitor sensibil şi autoironic, într-o Europă–model de civilizaţie. În spusele lui nu există nimic incoerent. Dar coerenţa sa se hrăneşte din aceeaşi Dezordine inspiratoare a acţiunilor ceremoniei africane, acţiuni tulburătoare, confuze şi, pentru noi, absurde.

Aflând de moartea lui Jean Rouch, maestru al Dezordinii, mă întreb: maeştrii lui nebuni vorbesc oare şi despre mine, despre istoria mea, despre imaginarii mei strămoşi teatrali? De care lanţuri încercăm să ne eliberăm?

Nu ştiu cum să explic asta, dar ceva inexprimabil, ceva ce ar putea părea o necuviinţă, mă împinge să văd în unii artişti de teatru din trecut nişte maeştri nebuni şi posedaţi.

Tăcere

Când reflectez la extremismul gândirii lor, protagoniştii revoltei teatrale din secolul al XX-lea, începând cu Stanislavski, îmi apar ca nişte *maeştri nebuni.*

Într-un climat de reînnoire a esteticii teatrale, ei au adus în discuţie câteva probleme ce păreau atât de năstruşnice, de deplasate chiar, încât au fost întâmpinate cu indiferenţă ori cu zeflemele. Cum nucleul incandescent al acestor probleme era învăluit în formulări teoretice conforme cu canoanele profesiei, unii au văzut în ele simple atentate la arta teatrului. Sau simple „utopii", un mod inofensiv de a spune că nu trebuiau nicidecum luate în serios. Iată unele dintre aceste nuclee:

- căutarea *vieţii* într-o lume de carton presat;
- scoaterea la lumină a *adevărului* într-o lume a travestiurilor;
- triumful *sincerităţii* într-o lume a ficţiunii;
- transformarea pregătirii actorului (care imită şi reprezintă persoane diferite de el însuşi) într-o cale spre *integritatea* unui Om Nou.

Mai mult decât atât, unii dintre maeştrii acestui extremism adăugaseră nebuniei lor teoretice şi o altă nebunie. Incapabili să înţeleagă că „utopiile" sunt irealizabile, ei le realizaseră.

Să ne închipuim un artist din zilele noastre care ar solicita Ministerului Culturii o subvenţie pentru a putea porni, prin mijlocirea teatrului, în căutarea Adevărului. Să ne închipuim un director al unei şcoli de teatru care ar scrie în programa de învăţământ: *Aici se predă arta actorului în scopul de a se crea un Om Nou.* Să ne închipuim un regizor care le-ar cere actorilor săi să ştie să danseze, căci dansul reflectă armonia Sferelor Celeste. Am fi pe deplin îndreptăţiţi să spunem că toţi aceştia delirează. Atunci, de ce istoricii teatrului ni-i prezintă pe Stanislavski, Copeau şi Appia ca şi cum căutările lor smintite ar fi fost nişte nobile utopii sau nişte teorii extravagante?

Astăzi nu mai există nici un risc în a considera această aparentă nebunie ca o reacţie lucidă la fisurile unei epoci în care însăşi supravieţuirea teatrului era ameninţată. Ne e uşor acum să recunoaştem că *răscolirea profundă* adusă în teatrul acelei vremi de către maeştrii Dezordinii era rodul perspicacităţii, coerenţei şi discernământului lor. Ei au contestat organizarea seculară a teatrului, au răsturnat ierarhiile, au sabotat convenţiile care reglementau comunicarea dintre scenă şi parter, au tăiat cordonul ombilical cu literatura şi cu realismul de suprafaţă. Au despuiat brutal teatrul, reducându-l la esenţa lui. S-au justificat printr-o practică paradoxală, dând naştere unor spectacole inimaginabile, într-atât erau ele de împinse până la ultima limită, de originale, de rafinate, şi negând astfel teatrul ca simplă artă. Fiecare dintre ei a reluat, cu propriile-i cuvinte, ideea că vocaţia teatrului este aceea de a sfărâma lanţurile intime, profesionale, etice, sociale, religioase sau culturale.

Ne-am obişnuit să citim istoria teatrului modern de-a-ndoaselea. Nu plecăm de la nucleele incandescente ale întrebărilor şi obsesiilor maeştrilor Dezordinii, ci de la pertinenţa ori de la poezia scrierilor lor, devenite argumente decisive şi liniştitoare. Dar fiecare dintre ei a cunoscut, fără îndoială, nopţi de singurătate şi de spaimă, închipuindu-şi că morile de vânt cu care se băteau erau, în realitate, nişte uriaşi de neînvins.

Ne-au rămas de la ei câteva izbutite portrete fotografice: chipuri inteligente, plinuţe, afişând o ironie placidă, ca Stanislavski; chipuri de regi-cerşetori, ca Artaud; chipuri trufaşe şi pătrunse de superioritatea lor intelectuală, precum Craig; chipul mânios şi bătăios al lui Meyerhold. Ne e greu să concepem că în aceste minţi strălucite stătea cuibărită neputinţa de a uita sau de a accepta propriile lanţuri invizibile. Ne e greu să ne convingem că eficacitatea lor e, în parte, rezultatul strădaniei de a ieşi din această stare de tăcere neputincioasă.

Arta capabilă să provoace *experienţa răscolirii profunde*, capabilă, aşadar, să ne schimbe, ascunde întotdeauna zona de tăcere din care s-a născut. Mă gândesc la acea tăcere care nu este o alegere, ci o condiţie suportată ca o amputare. O tăcere care zămisleşte monştri: autodenigrare, violenţă faţă de sine şi faţă de ceilalţi, sumbră apatie şi mânie stearpă. Uneori, însă, tăcerea aceasta izbuteşte să hrănească Dezordinea.

Experienţa Dezordinii nu priveşte doar categoriile esteticii. E o altă realitate care intervine în realitatea curentă. Ca atunci când un corp solid se prăbuşeşte în universul geometriei plane. Ca atunci când moartea loveşte din senin o fiinţă dragă. Ca atunci când, într-o clipită, simţurile ni se aprind şi ştim că ne-am

îndrăgostit. Ca atunci când, proaspăt imigrant în Norvegia, cineva m-a numit cu dispreț „macaronar" și mi-a trântit ușa în nas.

Când Dezordinea se prăvălește asupra noastră, în viață ori în artă, ne pomenim dintr-o dată într-o lume pe care nu o mai recunoaștem și pe care nu știm încă în ce fel am putea-o reorândui.

Un luminiș în mijlocul confuziei

Itinerarele artistice sunt întotdeauna căi individuale care încearcă să se sustragă mecanismelor prefabricate, direcțiilor dinainte trasate și rețetelor. Ele trebuie să-și descopere organicitatea, aceasta constituind „necesitatea" noastră. Sunt căi care respiră și trăiesc în funcție de o autodisciplină intimă, strict personală.

Autodisciplina nu e totuna cu adeziunea voluntară la norme inventate de alții. Repet: ea presupune îndepărtarea de modurile concrete și raționale de a considera valorile, finalitățile și justificările profesiunii noastre. Ea implică totodată puterea sufletească de a ne abandona acelei tăceri din noi care ne înlănțuie și ne înspăimântă, dar despre care intuim că ne poate conduce, aidoma unui maestru nebun, într-un luminiș african.

Autodisciplina, văzută ca unul dintre elementele prealabile necesare realizării Dezordinii în mintea mea de spectator, se naște dintr-un sâmbure de tăcere. Natura ei este atât de specială, încât s-ar putea ca nici chiar eu să nu o recunosc atunci când îmi zguduie ființa. Iată de ce nu există nici o metodă și nici un ghid pentru realizarea Dezordinii.

Există spectacole la care actorii, regizorul și spectatorii cunosc dinainte povestea, știu ce se va întâmpla. Sunt și spectacole la care povestea e cunoscută doar de către actori și regizor, nu însă și de către spectatori. Îmi doresc din ce în ce mai mult să dezvolt un tip de spectacol în care, la început, nici eu și nici actorii să nu știm ce poveste vom istorisi. Va trebui să descoperim nu numai *cum* să o istorisim, ci și *ce anume* istorisim. Numai spectacolul pe care îl vom crea va putea să ne dezvăluie, în parte, ceea ce voiam să spunem.

Îmi asum astfel, deliberat, riscul de a mă pierde și de a mă regăsi prevalându-mă de două forțe antagoniste: pe de o parte, mă bizui pe experiența mea profesională; pe de alta, încerc să o invalidez, creînd condiții de acțiune ilogice și extrem de vitrege. Vreau să neutralizez certitudinile izvorâte din cunoștințele mele, să dezactivez manierismele datorate reflexelor mele și să retrăiesc experiența acelui „pentru prima oară", revigorând tot ceea ce știu prin descumpănirea în fața unei situații pe care nu o controlez. Și nu pot face asta decât actorii de la Odin Teatret, ale căror personalități puternice s-au călit în această paradoxală căutare: știm cum să căutăm, dar încă nu știm ce anume căutăm.

Trebuie să compun un nou spectacol. Primul lucru ce se cere făcut e să creez o stare de incubație colectivă pornind de la câteva „găuri negre": două, trei texte sau povești captivante, total diferite între ele, un nucleu de probleme de nereconciliat una cu cealaltă, alăturarea unor tematici discordante. Actorii și eu însumi lăsăm aceste „găuri negre" să acționeze asupra noastră, pentru a atrage un flux de idei, de amintiri, de fantasme, episoade biografice sau imaginare, fapte diverse. Prin improvizații și printr-un exercițiu de compunere conștient, îi dăm acestui flux interior o anatomie, un sistem nervos, un temperament dinamic și sonor, sub formă de acțiuni fizice și vocale. Materialele scenice astfel obținute vor

fi apoi macerate, amestecate şi distilate în timpul repetiţiilor, lăsând să apară, uneori, conexiuni senzoriale, melodice, ritmice, asociative şi intelectuale cu neputinţă de prevăzut: tot ceea ce nu ştiam când ne-am apucat de lucru.

Pe parcursul acestui proces suntem torturaţi fără încetare de incertitudini şi de temeri. Zilele şi săptămânile trec în zbor, iar noi simţim cum ne împotmolim într-o grămadă de propuneri disparate, de potenţialităţi fragmentare, într-un noian de scene şi de direcţii cu totul nepotrivite: *confuzia.* Lucrez în salturi, mişcându-mă printre coincidenţe, incoerenţe, echivocuri şi interferenţe întâmplătoare. Iau hotărâri fără motivaţie precisă şi am intuiţii sporadice. Doar oboseala şi tenacitatea mă mai fac să merg înainte. O dată cu trecerea timpului, am ajuns să mă familiarizez oarecum cu modul meu de a gândi şi de a-mi formula gândurile în cuvinte pe care le interpretez atât pentru mine însumi, cât şi pentru camarazii mei. Unele reflexe condiţionate mă avertizează asupra drumurilor care se înfundă şi asupra celor care, dimpotrivă, duc către casă. Îmi urmez presimţirile. Încep să ghicesc cum va arăta Casa vânturilor pe care o construim treptat, bâjbâind.

Firește, această manieră de lucru nu reprezintă un exemplu de urmat, mai ales pentru un regizor debutant ori pentru cel ce se lasă sedus de descoperiri întâmplătoare şi soluţii neaşteptate, ivite graţie unor rătăciri voite (să cazi în greşeală şi să rătăceşti fără ţintă), de-a lungul unei chinuitoare perioade de experimentări.

Când încerc să mă bazez pe reguli precise, naivitatea mea mi se pare, foarte repede, de-a dreptul ridicolă. Dacă mă resemnez cu ideea unei lumi complet lipsite de reguli, plătesc pentru aceeaşi naivitate cu eşecuri la fel de radicale. Ce-ar mai rămâne atunci, ca o cale de mijloc, între regulă şi absenţa regulilor? Între lege şi anarhie? Judecând lucrurile în mod abstract, s-ar părea că nu mai rămâne nimic. Practica mă învaţă, însă, că există totuşi ceva ce are, deopotrivă, caracteristicile regulii şi cele ale negării sale.

Acest ceva e numit, în general, *eroare*, şi ea este cea care îmi călăuzeşte ieşirea din confuzie. Pentru mine există două tipuri de erori: solide şi lichide. Eroarea solidă se lasă măsurată, modelată sau modificată până la a-şi pierde caracterul inexact, echivoc, insuficient sau absurd. Ea se lasă redusă la regulă sau transformată în ordine.

Eroarea lichidă nu poate fi nici captată, nici evaluată. Ea e asemenea unei pete de umezeală pe un zid. Indică ceva ce vine de departe. Observ că o anumită scenă e „ratată", dar dacă am răbdare şi dacă nu mă grăbesc să recurg la propria-mi inteligenţă, îmi dau seama că nu trebuie să o corectez, ci să o continuu. Faptul că este atât de evident ratată mă face să bănuiesc că nu e pur şi simplu stupidă, ci că urmează o cale lăturalnică despre care nu ştiu încă încotro se îndreaptă.

Lucrul cel mai greu de învăţat e să devii capabil să te agăţi de o eroare, nu ca să o îndrepţi, ci ca să descoperi unde te duce.

Această ştiinţă tacită e ancorată în mine, în nervii mei, în muşchiul inimii mele. Ea nu se lasă predată ca la şcoală şi nici transmisă altora, cum se întâmplă în cazul unei metode ce poate fi formulată şi aplicată. Fiecare regizor, zbătându-se în plină confuzie, avansând din gafe în derapaje şi lovindu-se cu capul de propria lui tăcere şi de propria lui singurătate, trebuie să înveţe să renunţe la certitudinile sale profesionale şi să-şi croiască, tatonând şi dibuind, drumul spre propria-i Dezordine.

Anarhia basmelor și arta erorii

Dezordinea nu construiește nimic. Ba chiar, uneori, este extrem de dezagreabilă, dar ea contribuie la ruperea lanțurilor.

Mi s-a spus mereu: iubește-ți dușmanii! În viața de zi cu zi, așa fac sfinții. În viața artistică, așa face meseriașul; e o practică firească pentru el. De câte ori, pregătind un spectacol, nu mi s-a întâmplat să orbecăi în ceața confuziei și să-mi dau seama că am apucat-o pe un drum greșit! Confuzia și dezorientarea sunt niște dușmani ce trebuie iubiți.

Mi s-a spus mereu: viața e un vis. Nu e adevărat. Viața e un basm. E o lume complet anarhică, în care cel ce se îndărătnicește să triumfe, străduindu-se să urmeze o cale rațională, este învins. Dimpotrivă, cel a cărui purtare e nesăbuită, absurdă, își găsește în cele din urmă o prințesă.

Lumea basmelor e anarhie pură, căci ea se concentrează, esențialmente, pe nevoia ruperii lanțurilor. Basmul rupe lanțurile care leagă povestirea de lumea așa cum este ea. El riscă arbitrarul, ca preț al acestei libertăți. Iată de ce basmul e populat de monștri, de umbre înzestrate cu o viață autonomă, de bărbați și de femei pe jumătate animale, de morți care vorbesc și de obiecte însuflețite și capabile să gândească. Nu este lumea mitului ori a imaginației, este lumea confuziei. O lume iubită de copii, dar care nu iubește copiii. În basme, copiii mor pe capete, sunt abandonați și oprimați. Ei experimentează aici realitatea nudă, neliniștea și teama printre care răzbat străfulgerări justițiare lipsite de orice logică.

Ce învățăminte folositoare travaliului meu teatral desprind din pura anarhie a basmelor?

În timpul repetițiilor, în momentele când domină confuzia, totul devine vag, neclar. E imposibil să deslușești, în ceață, fie și doar începutul unui drum. Ca să mă orientez, trebuie să fac efortul de a condensa evanescența confuziei în erori pe care pot apoi să le corectez și să le elimin, restabilind ordinea circumstanțelor. În paralel, trebuie să știu să reperez erorile lichide, acelea care mă vor purta pe nesimțite până într-un punct unde nu-mi închipuisem că o să ajung. Unde nu voiam sau nu credeam să pot ajunge.

Dacă e adevărat că basmele ne învață ceva, trebuie să recunosc că ele ne arată mai ales cât de benefică poate fi eroarea. O acțiune stupidă sau necugetată, intervertirea unor persoane, un somn prelung, un corb mort pe care ți-l pui în buzunar sunt adesea premisele și condițiile unui final fericit.

Există, așadar, o artă a erorii? Astăzi, după patruzeci de ani petrecuți împreună cu Odin Teatret, cred că pot afirma că există erori care sporesc confuzia și erori eliberatoare. Cred mai puțin în inspirație, în glasul muzei, al *dáimon*-ului, al acelui „duende" (pasiune sfâșietoare) ori al îngerului păzitor, decât într-un lucru mult mai concret și anume în erorile care eliberează, cu condiția să știi să le ghicești și să le urmărești cu îndârjire. Sunt semne desprinse din tăcere, venite din acea parte din noi pe care nu o cunoaștem. Ar trebui să vedem în ele un mesaj încredințat nouă de către „maestrul nebun".

Materiale organice

Materialele organice se referă la totalitatea corpului, adică nu numai la carne și la oase, ci și la mușchi, nervi, la relațiile complexe dintre organe, circulația sângelui, sinapsele. Corpul este ceea ce seamănă cel mai mult cu gândirea, tocmai pentru că el este organism-în-viață: *corp-spirit*.

Traducerea din limba franceză: Delia VOICU

DOSAR TEATRAL: Portugalia

Maria Helena SERÔDIO

Dramaturgia portugheză astăzi

Dramaturgia portugheză contemporană, care încearcă să concureze pe scenă cu atât de multe alte variante repertoriale, mă duce întotdeauna cu gândul la invidia declarată a lui J. (John) B. (Boynton) Priestley. Acesta scria, în 1955, *Împotriva lui Shakespeare*:

„Ni se cere să concurăm cu un dramaturg care porneşte cu toate avantajele faimei sale, care este cultura personificată, căruia îi vin sute de copii de şcoală la matinee, care nu cere nici măcar dividende pentru serviciile sale [...] Capodopere ale genului; piese de care se poate bucura toată lumea; distribuţii excelente, probabil cele mai bune din oraş; producţii opulente, la care biletele nu costă mai mult, dimpotrivă, poate chiar mai puţin decât în alte părţi. Este, încă o dată, Shakespeare; în timp ce după colţ, producţia unei piese noi se îndreaptă clătinându-se spre faliment, autorul ei neştiind dacă va mai găsi vreodată alt manager suficient de curajos care să-i mai pună în scenă o altă piesă".[1]

Situaţia în Portugalia este mai mult sau mai puţin asemănătoare, dar fără Shakespeare... Deşi vă recomand cu căldură să vedeţi ultima producţie a companiei **Cornucópia** din Lisabona – ***Esopaida*** – pe un text de **António José da Silva**, un scriitor din secolul al XVIII-lea, cunoscut drept Evreul, motiv pentru care a şi fost executat de către Inchiziţie.

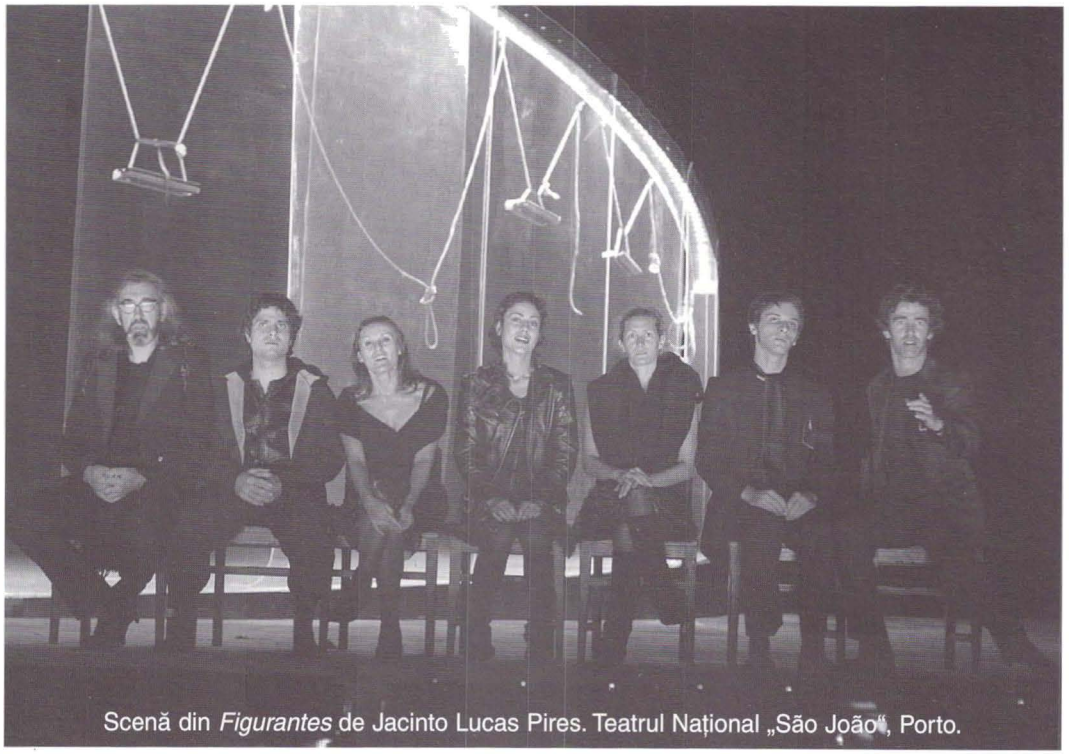
Chiar dacă dramaturgia portugheză contemporană nu este încă la fel de puternică şi de vizibilă în exterior – cum ar trebui să fie, ultimele două decade au adus, în mod clar, o îmbunătăţire considerabilă nu numai la nivelul scriiturii dramatice, dar şi în montarea textelor, uneori în săli de teatru foarte importante (ca Teatrul National, unde s-a jucat **Figurantes-Extras**, de **Jacinto Lucas Pires**).

Patru factori principali au determinat aceste efecte:

O parte dintre autori aparţin unor companii teatrale (sau formează altele noi) – sunt fie actori, fie regizori, au acces la mijloace de producţie şi la subvenţii de la stat: **Carlos J. Pessoa** (Teatro da Garagem); **Jorge Silva Melo** (Artistas Unidos); **Isabel Medina** (Escola de Mulheres);

Instrucţiunile de solicitare a subvenţiilor de la stat au insistat continuu – în ultimii 20 de ani – pe faptul că alegerea unui text portughez pentru fiecare repertoriu anual este considerată un criteriu important de evaluare;

Diferite structuri (companii, universităţi, centre culturale etc.) au organizat scurte ateliere de dramaturgie, ateliere prezidate de un dramaturg portughez sau străin. De obicei, ele au atras tineri dornici să descopere secretele scrisului. S-au găsit chiar resurse financiare pentru publicarea pieselor scrise în urma acestor ateliere, deşi textele au ajuns pe scenă de foarte puţine ori;



Scenă din *Figurantes* de Jacinto Lucas Pires. Teatrul Național „São João", Porto.

Au apărut premii pentru cei mai buni noi dramaturgi, date de: Asociația Scriitorilor Portughezi, Societatea Autorilor Portughezi (în colaborare cu compania teatrală – **Novo Grupo**), etc.

Au fost create anumite mecanisme pentru a promova noile piese, dar este, de asemenea, adevărat că acestea nu au asigurat o evoluție serioasă. Încercările nu au fost analizate în cadrul unor dezbateri solid argumentate, care ar fi putut duce la formarea unui spirit critic constructiv.

Oricum, piese noi s-au scris, iar unele dintre ele par destul de interesante, fie datorită subiectelor pe care le abordează, fie prin scriitura specifică pe care o propun.

Voi încerca să descriu pe scurt situația, urmărind două aspecte principale:

Cine sunt acești dramaturgi – din punct de vedere al experienței și al pregătirii lor artistice?

Despre ce scriu și cum își structurează textele?

Mă interesează – în special – dramaturgii care scriu piese începând din anii '70. Nu mă voi referi la autorii care scriau deja în anii '60: **Luiz Francisco Rebello**, **Jaime Salazar Sampario**, **Augusto Sobral** sau **Norberto Ávila**.

Cei care au început să scrie piese în anii '70 lucrau deja – majoritatea – pentru diferite companii teatrale, fiind actori, regizori, traducători sau secretari literari: **Helder Costa**, **Abel Neves**, **Isabel Medina** și cel mai cunoscut **Jorge Silva Melo**. Ultimul se distinge nu numai prin piesele pe care le-a scris, dar și pentru încurajarea tinerilor practicieni să traducă, să adapteze și numai după aceea să se aventureze să-și scrie propriile piese.

Erau fie poeți, ca **Jorge de Sena**, **Fiama Hasse Pais Brandão**, **Natália Correira** (toți trei publicau deja în anii '60), fie romancieri, ca **José Saramago**,

Mário Cláudio, **Mário de Carvalho**, **Maria Velho da Costa**, **Hélia Correia**, **Luísa Costa Gomes** şi **Jacinto Lucas Pires**. Veneau din jurnalismul cultural, aveau studii de istorie, de sociologie sau scriseseră scenarii TV. Mulţi dintre ei avuseseră legătură cu teatrul doar ca amatori sau lucraseră cu diferiţi regizori de teatru: **Jaime Rocha**, **Fernando Dacosta**, **António Borges Coelho**, **António Torrado**, **João Santos Lopes**, **Eduarda Dionísio**. În privinţa subiectelor abordate şi a felului în care este structurat materialul dramatic, fac apel la vechea reţetă aristotelică a diferenţierii tragediei de comedie. În privinţa strategiilor dramatice, foarte potrivit pentru exemplificare mi se pare a fi conceptul de *teatru rapsodic* formulat de Jean-Pierre Sarrazac[2], la care mă voi referi mai târziu.

Comedia are în vedere, în special, aspecte din viaţa urbană a zilelor noastre: comportamente ridicole, fobii, neînţelegeri. În continuare, voi vorbi despre patru dramaturgi: **Luísa Costa Gomes**, **Teresa Rita Lopes**, **Mário de Carvalho** şi **Abel Neves**.

Luísa Costa Gomes: ***Nunca nada de ninguém****/Niciodată nimic despre nimeni* (1991). Este o comedie de moravuri complexă şi extrem de nostimă, foarte bună în creionarea – cu un excelent simţ al umorului – unor tipuri de femei din mediul urban contemporan: urmărite de fobii, frustrări sau violenţă familială, cu comportamente ridicole, tânjind după dragoste şi înţelegere. Se joacă foarte uşor cu structura dramatică: trei interludii şi trei acte fără nici o temă explicită – uneori sunt pur şi simplu doar voci surprinse în diferite locuri şi situaţii. Selectez un scurt citat dintr-o conversaţie reală, existentă în piesă:

„[...] Eşti atât de plicticos! Arăţi ca o carte îndoctrinantă despre ecologie. Când vorbeşti pari a cita dintr-un manual. Nu vorbeşti decât despre Amazon, maree, energie nucleară, tot felul de lucruri care sunt incredibil de departe de noi şi care nu ne privesc în nici un fel. Tu nu ai nici un fel de simţ critic!" [3]

Un alt exemplu de comedie de bună calitate, bazată pe o fină observaţie a defectelor umane este şi recenta piesă a **Teresei Rita Lopes** – ***Esse tal alguém****/Acel oarecare* (2001). O suită nostimă de monoloage ale unei femei şi ale unui bărbat (confruntaţi cu un cor), într-o încercare deliberată de a compromite regulile clasice, prin propunerea unui gen hibrid – aşa cum declară autoarea în introducerea piesei.

Cât despre textul lui **Mário de Carvalho** – ***Se alguém perguntar por mim, não estou****/Dacă mă caută cineva, nu sunt aici* (1999), o comedie amuzantă care porneşte de la o neînţelegere – sunetele ciudate dintr-un bloc sunt puse pe seama unui tigru intrat în clădire. Piesa accentuează reacţiile vecinilor care înfruntă acest pericol. Frica provocată simbolizează, de fapt, pericolul iminent – un tip de ordine autoritară sau fascistă. Funcţionează nu numai în descrierea diverselor personaje şi a posibilelor lor reacţii, dar şi în demonstraţia că oamenii tind să se obişnuiască cu ea. Aşa că, în final, tigrul se transformă, cu uşurinţă, chiar în frica preventivă împotriva... fricii.

Abel Neves – ***Além as estrelas são a nossa casa****/Acolo sus, stelele sunt casa noastră* (1999) este una dintre puţinele excepţii: textul a fost montat deja de câteva ori. Nu numai situaţiile şi dialogurile sunt foarte ofertante, ci şi structura piesei: o succesiune de scene scurte, cu cel mult trei personaje; structură flexibilă, gândită să fie reconstruită de către regizor prin alegerea din numărul total de scene (30), a oricărora dintre ele, în orice ordine dorită. În felul acesta, spectacolul capătă diferite sensuri, în funcţie de alegerea făcută de către regizor din materialul dramatic existent. Poate deveni un spectacol amuzant, idealist, înfricoşător sau nostalgic, dar cu siguranţă foarte ancorat în realitate.

La capitolul vocilor noastre tragice, menționez trei dramaturgi: **Eduarda Dionísio**, **João Santos Lopes** și **Jorge Silva Melo**.

Eduarda Dionísio este cunoscută pentru activismul său politic. Lucrează în cadrul unor asociații culturale, dar și ca dramaturg pentru companii de teatru independente (ocazional). Piesa ei ***Antes que a noite venha***/*Înainte de venirea nopții* (1992) este o succesiune de monoloage susținute de patru personaje tragice foarte cunoscute: Julieta, Antigona, Inés de Castro și Medeea. Femei la diferite vârste (de la tinerețe până la bătrânețe), care au suferit din dragoste în societăți patriarhale. Sunt diferite voci, în dialog cu diverși interlocutori. Vocile se intersectează pe scenă – vorbind în același timp despre ficțiune și despre viața reală. Lirismul piesei este foarte greu de evocat, dar o citez pe Antigona, care vorbește cu mirele ei:

„Fratele meu e mort.
Nimeni nu se va naște în locul lui.
Sunt aici în palatul tău
Supusă justiției divine.
Rebelă
În cea mai adâncă dragoste pe care a văzut-o noaptea.
Voios învăluită în imensa mea încăpățânare." [4]

Sociologul **João Santos Lopes** a scris ***Às vesez neva em Abril***/*Uneori ninge în aprilie* (1998). Una dintre acele puține șanse deosebite în care o competiție literară aduce un rezultat teatral dintre cele mai interesante. Este, într-adevăr, o piesă strălucită, cu o acțiune extrem de crudă întreprinsă de un grup de tineri dintr-o suburbie împotriva unei adolescente de culoare. Este foarte teatrală, și analizează atent comportamentele rasiste, atât din punct de vedere sociologic, cât și politic – propunând în final una dintre cele mai provocatoare declarații: după viol, fata vorbește, în sfârșit, spunând că are SIDA.

Prometeu (1997), piesa lui **Jorge Silva Melo** este o rescriere a mitului grecesc într-o manieră care continuă să chestioneze și să comenteze într-o altă cheie soarta eroului, privilegiu aparținând, în textul clasic grecesc, vocii corului. Transpune într-o manieră politică, filosofică și poetică vocea orașului (a *polis*-ului grecesc). Melo consideră că teatrul lui este o interpelare critică a lumii, ce se interferează activ cu viața socială, acuzând totodată hegemonia simbolicului și a ideologicului. Acest demers poate fi și chiar este dus la bun sfârșit – în cazul lui Melo – prin probleme politice clar delimitate, dar și prin dramatizarea vieții obișnuite a oamenilor simpli, care se luptă disperat să supraviețuiască în dezordinea lumii noastre contemporane.

În piesa sa, Prometeu – eroul tragic este evocat în multiplele reconfigurări istorice ale revoluționarilor secolului XX: Rosa Luxemburg, Lenin, Buharin, Trotki, Gramsci, Che Guevara. Alte nume portugheze au fost adăugate listei acestor eroi internaționali, punându-se accent pe unii dintre cei care au luat parte la Revoluția garoafelor, în 1974 (25 aprilie), răsturnând regimul fascist Salazar–Caetano.

Dramaturgia specifică a acestei piese – și felul în care a fost montată – o transformă într-un exemplu strălucit de teatru rapsodic, în felul în care l-a definit Jean Pierre Sarrazac în importantul său studiu despre teatrul contemporan: *L'avenir du drame*. Definește strict sensul genului dramatic potrivit definițiilor codate de-a lungul secolelor de unii dintre adepții lui Aristotel. În prezentarea acestui nou concept, Sarrazac rezumă teoria lui Brecht (a teatrului epic și dialectic) pe care o citește prin prisma altor perspective critice și teoretice: Walter Benjamin, sau teatrul lui Heiner Müller, cel mai faimos discipol-eretic al lui Brecht.

Renunță astfel la unele stereotipuri extrase din teoriile brechtiene despre teatru, stereotipuri des folosite în anii '60 și '70.

Teatrul rapsodic propus de Sarrazac aduce în prim-plan o viziune mai complexă, o îngemănare efectivă a dramaticului cu epicul și a dialecticului cu liricul. Această structură seamănă cu o imagine „mozaicată", astfel încât devine (la Sarrazac) modul cel mai adecvat de a descrie atât viața contemporană (văzută ca un *puzzle)* cât și percepția ei, imediată și fragmentară. Prin această multi-stratificată construcție care se bazează pe conceptul de „montaj" (în felul în care și Eisenstein proceda în filmele sale), se face auzită (sau percepută) o voce ce „electrizează" de la distanță lumea teatrului. Nu este o voce dogmatică, ci mai degrabă una curioasă, nesigură și dezorientată.

În cariera de dramaturg a lui Melo, ***Prometeu:* Schiță** este a treia piesă (publicată). Primele două – ***António, un tânăr din Lisabona*** și ***Sfârșitul sau îndurare*** – tratează viața de zi cu zi a tinerilor obișnuiți, care încearcă să supraviețuiască prinși în tot felul de probleme sociale și familiale: șomajul, violența urbană, lipsa dragostei, bolile, dependența de droguri etc. Diferită de acestea două, ***Prometeu*** se prezintă ca un ansamblu aleatoriu de scene în jurul unui erou mitic foarte cunoscut, fără urmărirea îndeaproape a unității de timp în care are loc acțiunea. Textul este scris în versuri albe, în special scurte, fără o punctuație anume, bazate pe tehnici discursive, după o anumită structură – de multe ori semănând cu o compoziție muzicală – care creează ritmuri puternice, o cadență precisă, un nucleu tematic plin de sensuri și o imagistică deosebit de sugestivă. Monoloagele sunt construite – de asemenea – printr-o schimbare continuă a tipului de discurs folosit: de la interogație la afirmație, implorare, paradox, sfidare agresivă sau exclamații plângăcioase. Împreună, aceste stiluri formează un ritm poetic, obsesiv și impresionant, care conține, în substrat, mirarea, supărarea și revolta. Chiar din prima scenă, vocea lui ***Prometeu*** rostește niște nume care pot fi comparate cu imaginea sa titanică. Așa că, eroii mitici ca Prometeu, Io, Okeanos și Hercule se amestecă cu personaje istorice, figuri importante sau oameni obișnuiți, care au schimbat mentalități, moduri de viață, făcând sau suferind de pe urma unor revoluții: țăranca comunistă, tipograful, hamalul, muncitoarea care la sfârșitul zilei se întoarce acasă (la fel ca Io), republicanul împușcat în timpul războiului civil din Spania (surprins de aparatul de fotografiat al lui Robert Capa).

Fapte, personaje sau discursuri unde cele mai multe îngrijorări asupra vieții noastre și a societății contemporane se întâlnesc cu un orizont de așteptare în care utopia este continuu pusă sub semnul întrebării, fiind evaluată și redefinită. Așa că, la întrebarea: poate arta – poate teatrul – să salveze lumea? Răspund în felul următor: sper că poate continua să distreze, să deschidă noi teritorii imaginare, dar să și analizeze modurile de viață și valorile lumii cotidiene. *„Până când* – și citez din cartea de rugăciuni – *moartea sau sfârșitul lumii noastre prezente ne vor despărți".*

[1] După Alan Sinfield, „Making space: appropriation and confrontation in recent British plays", în *The Shakespeare Myth,* Ed. Graham Holderness. Manchester University Press, 1988, p. 128.

[2] Jean Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame,* Belfort, Circé, 1999.

[3] Luísa Costa Gomes, *Nunca nada de ninguém*, Lisabona, Cotovia, 1991, p. 118.

[4] Eduarda Dionísio, *Antes que a noite venha*, Lisabona, Cotovia, 1992, p. 40.

Traducere din limba engleză de Irina IONESCU

Teatrul Național din Lisabona.

Tiago Bartolomeu COSTA

Considerații asupra relației dintre creație și producție în teatrul portughez al ultimilor ani

Unul dintre aspectele care merită să fie discutate este importanța sistemului de producție (relația Stat–societate și cultură) în cadrul procesului de creație.

Revoluția de la 25 Aprilie' a permis reprezentarea unor autori, până atunci, interziși; dar și înființarea unor grupuri noi, grupuri apărute din nevoia de a umple golul care durase mai bine de 40 de ani. Înființarea companiilor independente, la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 (**Teatro Experimental de Cascais**, **Grupo 4**, **Comuna**, **O Bando**, **Cornucópia**), a dus la refuzarea criteriului comercial și la apariția din ce în ce mai multor creații artistice, din rândul cărora se distingea clar figura regizorului. Nevoia absurdă de a separa partea economică de cea artistică era și ea prezentă. Ca și când arta nu ar face parte din sistem. Din dorința de a nu oferi publicului lucruri cu care era deja obișnuit, ci lucruri de care avea într-adevăr nevoie, aceste

companii au devenit un substitut al teatrului național (este vorba despre concept și nu despre clădirea în sine), care lipsea, din neputința Statului. În fapt, aceste companii erau/sunt independente doar teoretic, din moment ce principalul lor sprijin financiar venea (și încă mai vine) de la subvențiile date fie de guvern, fie de primării.

Timp de mulți ani, această realitate asfixiantă a funcționat ca un impediment în calea apariției unor proiecte mai puțin dependente de subvențiile Ministerului Culturii. Aceste noi proiecte, foloseau un limbaj mai apropiat de alte arte, și aveau nevoie de o nouă definiție. Erau tot teatru? Cum puteau să nu fie? Lucrau și transformau aceeași realitate cotidiană. Cu un creator și un primitor, cu nevoia declarată de a redefini teatrul prin mecanismele sale convenționale. Pe scurt, exista nevoia urgentă de a-i restitui teatrului condiția sa eternă de critic, „de oglindă a vremurilor" și a contextelor în care era produs.

Astăzi, cele mai interesante producții portugheze nu apar în teatrele de repertoriu (prizoniere, din ce în ce mai mult, ale propriilor sisteme formale), ci prin proiecte cu adevărat independente, proiecte care la început constituiau un răspuns alternativ la formele vechi de a face teatru. Inițiativa se baza pe nevoia de a arăta și de a produce un teatru mult mai puțin convențional, deși fondurile și criticii puteau să-l evite. Această atitudine a dus la ignorarea anumitor concepte, dar și la nevoia de a fi diferiți, la care m-am referit deja. Noua generație (cu nume ca **Mónica Calle**, **João Garcia Miguel** și grupul **Olho** sau **Lúcia Sigalho**) a impus la începutul anilor '90, în special, noi relații în teatru, relații bazate pe trei aspecte principale: folosirea spațiilor neconvenționale și dezvoltarea elementelor de teatru ambiental, întoarcerea la corp – ca la un element de dramaturgie scenică (în care influența dansului era evidentă) și căutarea unui nou rol pentru public, în timpul spectacolului.

Acești trei factori au permis fondarea unei noi realități artistice, cu proiecte bazate nu numai pe actori și regizori, dar care puneau accent și pe colaborarea cu artiști veniți din alte zone, cum ar fi dansul, artele plastice, filmul, producțiile video, fotografia sau arhitectura. Dezvoltarea unor astfel de *pièces à these* aduce această nouă abordare mai aproape de conceptul wagnerian de *artă totală,* din moment ce, aceptând dificultățile procesului de creație, se permite altor tehnici să-și caute singure locul în arhitectura rezultatului final. Putem spune că este un răspuns contemporan la „teatrul documentar", practicat la sfârșitul anilor '30 sau '60. Există deja o a doua generație care face asta: **Teatro Praga**, **Cão Solteiro**, **Útero**, **Rogério Nuno Costa**, **André Murraças**, **Sónia Baptista**, **Susana Vidal** sau **Patrícia Portela** – unii dintre ei combinând chiar tehnici academice, tradiționale cu elementele menționate anterior. Astfel, ceea ce avem sunt producții-hibrid, care încă respectă conceptul de teatru, aplicându-l totodată vremurilor în care sunt create. De fapt, chiar Statul a dezvoltat sisteme de creditare pentru a sprijini financiar proiectele pluri sau transdisciplinare, deși insistă să le judece după aceleași criterii aplicate și în cazul proiectelor teatrale.

O altă problemă a stării în care ne aflăm: rolul Statului în cadrul procesului cultural. Ar trebui să conducă și să impună un model sau ar trebui să ofere condiții propice creației pentru toți? În alte țări, prezența activă a Statului a implicat reforma sistemului teatral. În Portugalia, acest lucru nu a avut loc (cu excepția orașului Porto, unde prezența TNSJ-Teatro Nacional São João a ajutat la revitalizarea sistemului teatral al orașului, scoțând în evidență și diferențele). Dar în lipsa unui model/a unui exemplu de urmat sau evitat, sistemul a deve nit liberal și periculos.

Iar Statul și-a permis el însuși să renunțe la obligațiile sale, creând noi probleme: întârzieri repetate în deschiderea unor noi subvenții; întârzieri și mai

mari la efectuarea plăților; nedefinirea rolului și a responsabilităților TNDM II (Teatro Nacional Dona Maria II); imposibilitatea de a crea avantaje în aplicarea legii sponsorizării; absența unui discurs real asupra statutului artistului; lipsa cooperării dintre Ministere și celelalte organisme ale Statului – exemplul scandalos în acest sens fiind create teatrelor pentru tineret: în multe cazuri, ele au fost înființate fără știrea Ministerului Educației și fără consultarea unui pedagog, și nu în ultimul rând, incapacitatea de a mări bugetul Ministerului Culturii, la cel puțin 1% din bugetul general al Statului (pentru a nu mai menționa ideea scoaterii unor profituri din cultură, sănătate sau învățământ).

Tiago Bartolomeu Costa a lucrat foarte mult în teatru, ocupându-se de producție. Este absolvent al secției Teatrologie din cadrul Universității Lisabona, fiind interesat – în special – de istoria producției în teatrul portughez (1846–1954). Scrie cronici și analize asupra artelor spectacolului pentru *site*-ul *http://omelhoranjo.blogspot.com*, precum și pentru alte reviste.

---

[1] „Revoluția garoafelor" a avut loc în Portugalia pe 25 aprilie 1974, după 48 de ani de dictatură de dreapta. A început cu un protest împotriva trimiterii a sute de tineri militari în fostele colonii portugheze din Africa: Angola, Mozambic și Guineea-Bissau. A fost una dintre cele mai radicale transformări din istoria Portugaliei, de la fondarea ei în 1143 și de la marile descoperiri geografice ale secolului XV. Se numește „Revoluția garoafelor" după obiceiul floriștilor de a vinde aceste flori la terminarea reprezentațiilor cu *Traviata*. Ele au început să pună garoafe în țevile puștilor tinerilor soldați care nu vroiau să plece la război.

Traducere din limba engleză de Irina IONESCU

Eugénia VASQUES*

Teatrul portughez al anilor 2000

În Portugalia, noțiuni precum *marketing cultural* sau *gestiune teatrală* încep să se impună, treptat, la mijlocul anilor '80. (O lege a mecenatului este promulgată abia în 1996, necesitând modificări în 1997). Sunt invocate, de asemenea, „noile valori", „sfârșitul dictaturii regizorului", „gramatica noului dans", un „nou teatru" etc. „Artele performative" încep să-și facă apariția pe scena alternativă. Această expresie reflectă dezvoltarea unei arte centrate pe corpul de acum înainte „contaminat" de tehnici, tehnologii și noi estetici, și anunță apariția unei dinamici a creației vizând un „teatru total", care nu face decât să reproducă acea *forma mentis* generată de impunerea economiei liberale.

În perioada în care are loc dezbaterea asupra intrării Portugaliei în Comunitatea Europeană (1986), limbajele noilor creatori, ezitările sau „pastișele" lor reflectă în egală măsură o serioasă căutare a identității și dorința unui dialog activ cu noile limbaje ale creatorilor străini pe care festivalurile încep să îi invite în marile orașe portugheze (Lisabona, Porto, Coimbra și Évora).

1987 este anul în care se redefinește o panoramă teatrală caracterizată prin întretăierea a trei vectori: instituționalizarea generației de patruzeci de ani; afirmarea generației de treizeci de ani; apariția unei generații purtătoare de o „nouă mentalitate teatrală". Extrem de diferiți între ei, pe plan artistic, filosofic și

chiar politic, creatorii din generațiile cele mai puțin apropiate din punct de vedere cronologic, se deosebesc, dacă nu radical prin tipul de teatru pe care îl fac – un teatru încă centrat pe text și regizor –, prin referințele lor teatrale și prin atitudinea față de ierarhiile existente.

În această perioadă și până în 1994, în ciuda constatării statistice a unei anumite întineriri și diversificări sociologice a publicurilor, produse de-a lungul anilor '80, numărul de spectatori diminuează aproape constant. În 1994, acest fenomen cunoaște o răsturnare radicală datorită creșterii ofertei și cererii de spectacole mediatice, o caracteristică a programelor asociate importantului eveniment cultural și instituțional reprezentat de desemnarea Lisabonei drept Capitală Europeană a Culturii.

Începând cu 1990, în teatrul portughez se remarcă un evantai tot mai larg de creatori. Asistăm la apariția câtorva fenomene identitare notabile, care sunt urmărite cu atenție de către festivaluri și de structurile de producție, de creație și de difuzare interesate să susțină și să promoveze grupurile mai puțin convenționale și mai tinere.

Din nefericire, majoritatea zecilor de grupuri apărute în acest moment, ca și valul tot mai mare de tineri începători multidisciplinari, fără formație sau cel mult formați prin cursuri rapide de inițiere, au dispărut, au fuzionat sau au devenit inactive, fără a reuși să depășească limitele micilor comunități urbane sau suburbane din care proveneau. Nu este mai puțin adevărat că noile generații de actori-*performeri* s-au afirmat datorită acestei mișcări de expresie și de individualizare culturală a periferiilor. „Colectivele de creație" apărute în acel moment reprezintă una dintre trăsăturile distinctive ale generației venite în teatru în anii '90.

Regizori și scenografi

La sfârșitul anilor '80, evoluția limbajelor teatrului s-a produs pe scară largă prin intermediul încorporării de către regie a tehnicilor și specificităților scenografiei. Influențele lui Bob Wilson și Pina Bausch au fost decisive.

Regia portugheză a evoluat progresiv spre un autentic parteneriat între regizor și scenograf (Luis Miguel Cintra/ Cristina Reis ; Ricardo Pais/ António Lagarto, Rogério de Carvalho/ José Manuel Castanheira etc.). Grație acestor parteneriate și preferinței tot mai mari afișate pentru un teatru al imaginii (Ricardo Pais/ António Lagarto) sau pentru un teatru fondat pe ilustrarea scenică a textului (Carlos Avilez/ José Manuel Castanheira), am asistat în ultimii douăzeci de ani la afirmarea estetică a unei scenografii de autor. Numele de referință sunt ale artiștilor Cristina Reis, José Manuel Castanheira, António Lagarto, Vera Castro, Nuno Carinhas (scenograf și regizor, cofondator al companiei *O Cão Solteiro*/ Câinele celibatar), Frederica Nascimento, Maria Sá Nogueira, José Eduardo Espada, João Mendes Ribeiro, Nuno Lacerda Lopes, José Manuel Reis, Manuel Graça Dias, Egas Vieira sau Rita Lopes Alves.

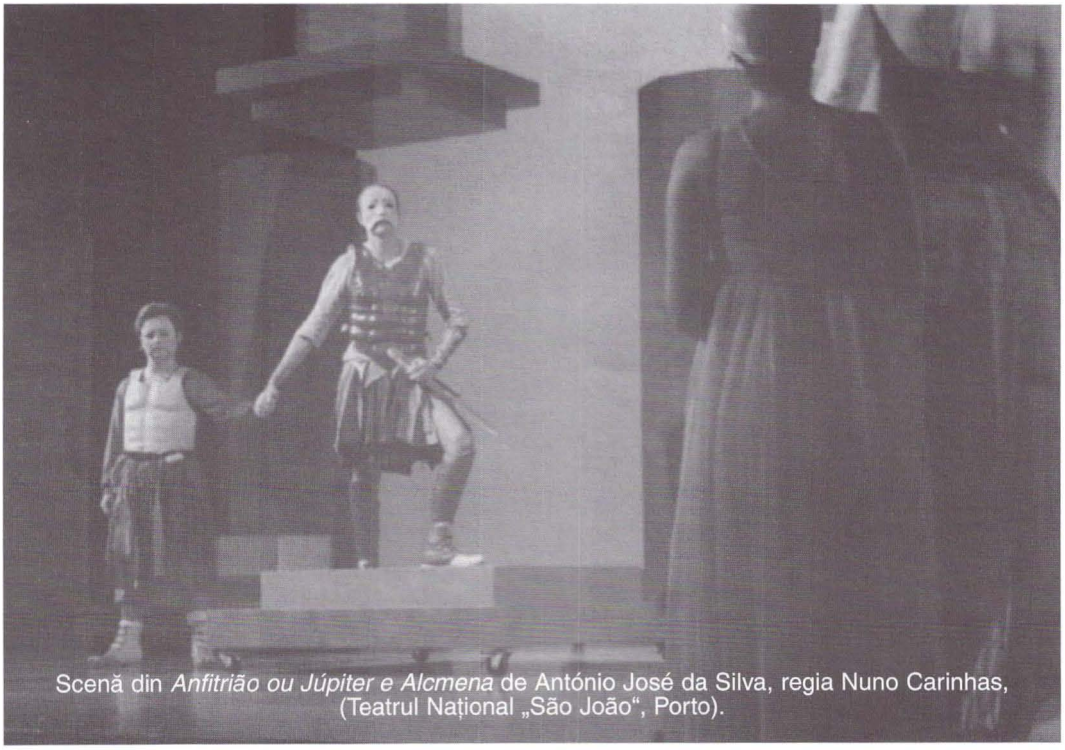
Totuși, pe lângă companiile instituționalizate, dotate cu sedii stabile, care au un gust pronunțat pentru „marele spectacol" (João Lourenço, Ricardo Pais, Carlos Avilez, Filipe La Féria etc.), se observă o preferință pentru genul „spectacolului total", în care regizorul semnează atât dramaturgia și regia, cât și scenografia (adesea chiar design-ul costumelor).

Un caz exemplar este cel al pictorului și sculptorului João Brites, cofondator și director al colectivului O Bando (creat în 1974). L-am putea caracteriza drept un

regizor-scenograf interesat de texte non-narative şi de prezenţa actorului cu rol de obiect scenografic. Limbajul său a fost influenţat de cercetările personale în zona patrimoniului etno-cultural portughez (actulizarea legendelor ancestrale, utilizarea obiectelor şi a instrumentelor tradiţionale), care l-au dus către valorizarea unui imaginar scenic erudit şi popular. Procesul său de creaţie este marcat de lucrul cu spaţiul, pe care nu îl consideră un loc al acţiunii şi al poveştii, ci un spaţiu fizic şi topografic ce devine limita în măsură să determine, prin reacţie, jocul interpreţilor. Limbajul său, deliberat mai mult mecanic decât tehnologic, este o referinţă, în teatrul nerealist, pentru generaţiile de scenografi şi de actori pe care i-a format în mod direct sau indirect. (Teatro da Garagem, Projecto Teatral, Olho, Teatro do Vestido etc.).

De câţiva ani, João Brites şi teatrul său semiologic, caracterizat prin omni-prezentele maşinării de scenă şi prin figurile denaturalizate, groteşti şi expresioniste, sunt victimele unor grave probleme economice în urma instalării grupului în afara Lisabonei, în oraşul Palmela, acolo unde echipa încearcă să înrădăcineze un proiect de teatru comunitar care – păstrând proporţiile – ne duce cu gândul la utopia simbolistă a Teatrului din Bussang al lui Maurice Pottecher, creat în Vosgi, în 1890.

Uneori, dimpotrivă, regizorii al căror limbaj este foarte „politizat" dovedesc apetenţă pentru scena degajată de decor, căutând, în interiorul teatrului lor, totuşi logocentric, spaţiul vid al unui teatru sărac recentrat asupra personalităţii actorului şi a textului, text pe care regia îl oferă mai degrabă lecturii decât îl pune în scenă. Această „renunţare" a regizorilor, cu ani în urmă dictatori ai scenei, defineşte, de altfel, nu numai limbajul regizorilor „politizaţi" (João Mota, Jorge Silva Melo, Luis



Scenă din *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva, regia Nuno Carinhas, (Teatrul Naţional „São João", Porto).

Miguel Cintra, Joaquim Benite, Fernanda Lapa etc.), dar, în general, limbajul „în criză" al creatorilor aparținând generației celor care au dat o identitate teatrului portughez după 25 aprilie 1974.

Ce înseamnă Noul Teatru în Portugalia?

Ceea ce pare constitutiv limbajului noilor generații este ideea că regia are tendința de a se confunda cu scenografia... Vreau să spun că, urmare a presiunii economice și, în același timp, a unei organizări a învățământului superior, care nu face întotdeauna distincția formală între specializări, regia tinde să se elibereze de scenografie și caută să se concentreze tot mai mult asupra actorului, purtător al unui cuvânt ezitant, dar considerat ca centru al spațiului, într-o măsură pe care nici Adolphe Appia (referință inconștientă mai importantă chiar decât Gordon Craig, care a traversat, întinerit, anii șaizeci–nouăzeci) nu și-ar fi imaginat-o.

Departajările convenționale între sarcinile regizorului și cele ale scenografului/costumier au tendința să se estompeze, în așa fel încât însăși noțiunea de regie, care încorporează – conceptual și tehnic – avatarurile scenografiei tradiționale, este supus redefinirii.

Scenografia-ambient

Scenografia, mai ales pentru creatorii obligați la un exercițiu itinerant al profesiei lor și supuși unor contingențe economice dure (privind locul de repetiții și reprezentații) devine tot mai mult sinonimă cu *spațiul*, *cadrul*, *ambientul*. Aceasta se reflectă și în preferința actuală pentru expresia „spațiu scenic" care o înlocuiește pe aceea de „scenografie" (exemplu: Visões Úteis din Porto); sau pentru mențiunea „realizarea plastică a spectacolului" folosită în locul „decorului". Ele sunt mai aproape de ideea de „compoziție scenografică" sau de „instalație", foarte populară în rândul noilor generații, mai puternic stimulate de o mobilitate constantă și de adaptarea la spațiile de ocazie, fie ele alternative sau convenționale!

Flexibilitatea, epurarea, funcționalitatea, sinteza și lejeritatea sunt, după părerea mea, trăsăturile distinctive ale acestei „scenografii-nonscenografii", care, în cazul cel mai fericit, plonjează în abstracție și polisemie, și care, cel mai adesea, nu ezită să promoveze urâtul, inconfortul, sărăcia și ruina. De altfel, este foarte greu de deosebit între ceea ce se datorează unei reale lipse de mijloace și „sărăcia" aleasă ca model sau ca stil ideo-programatic (cazul companiei *Artistas Unidos)*.

Subiectivitatea câștigă, în sfârșit, spațiul scenografic contemporan, dând loc unei receptări „implicate", complice, pe care noii creatori o cer din partea foarte tinerilor lor spectatori, transformați, astfel, în coparticipanți activi la crearea spectacolului.

Scenografi-autori-regizori-performeri

Una dintre consecințele cele mai interesante ale fuziunii regizorului și scenografului este apariția unei noi clase, cea a scenografilor-regizori-performeri, aflați în căutarea hotărâtă a consolidării autorității totale a spectacolului prin intermediul unui limbaj mixt, numit în general „*performance*-instalație" (sau *perfinst*, după expresia unui autor-performer de referință, Luis Castro).

Două importante tinere personalități în acest domeniu sunt Patricia Portela (născută la Lisabona, în 1974) și André Murraças (născut la Lisabona, în 1976).

Ambii scenografi, aparținând unei noi generații cosmopolite, au primit aceeași formație de bază la Școala Superioară de Teatru și de Cinema din Lisabona (în 1995 și, respectiv, 1998). După specializări în străinătate ca bursieri, au primit, de la sfârșitul anilor '90, o destul de solidă reputație de „autori" (cu texte publicate, expoziții, realizări video, mizanscene etc.) și ca interpreți-*performeri*, fiecare în parte încercând dificila stabilizare a unui grup personal de creație.

Noua scriitură dramatică

Dramaturgia este unul dintre teritoriile în care modificările înregistrate în ultimul deceniu de către scena portugheză s-au făcut simțite în modul cel mai profund și mai vizibil.

Conștientizarea de către dramaturgi a complexității fenomenului scenic și câștigarea unei intimități cu scena au avut ca rezultat refuzul simplificărilor dramaturgiei convenționale, înțesate de locuri comune și de stereotipuri. Am asistat la nașterea și dezvoltarea diferitelor generații de scriitori de teatru. Numărul autoarelor continuă să crească semnificativ, așa încât am putea caracteriza dramaturgia portugheză contemporană drept un sector care – după exemplul regiei și al scenografiei – se feminizează și întinerește.

Dramaturgii portughezi devin apropiați ai creatorilor de teatru – fiind adesea ei înșiși creatori de teatru, actori, regizori sau scenografi. Autorii lucrează de cele mai multe ori direct cu grupurile sau companiile, așa încât dramaturgia portugheză regăsește o anumită prospețime și câștigă o independență nouă în raport cu literatura.

Această pierdere în raport cu „literarul" nu se dovedește, totuși, pacifică. Noi probleme apar, care produc destul zgomot pe scena portugheză contemporană.

Una dintre aceste probleme o reprezintă emergența unui limbaj de mâna a treia, nici lusitan, nici englez, nici francez sau altminteri – o limbă artificială, puțin elaborată și puțin cultivată, un soi de secreție produsă prin multiplicarea traducerilor mediocre (să nu uităm că, în ciuda unei puternice prezențe a textelor portugheze contemporane pe scena autohtonă, un important procentaj este dat de textele străine). Influența nefastă a traducerilor proaste se face simțită și în cele mai noi scrieri ale celor mai tineri dramaturgi.

O altă problemă se naște dintr-o confuzie bine ancorată pe scena europeană, ce își are cu siguranță originea în lupta pentru democratizarea ierarhiilor convenționale ale teatrului. O „democratizare" destul de criticabilă, după părerea mea, atunci când face atingere drepturilor de autor sau identității dramaturgiilor individuale și naționale.

Este vorba despre fuziunea – sau confuzia – între adaptare și rescriere și intruziunea în creația unui autor (chiar și o importantă companie ca *Artistas Unidos,* a actorului și regizorului Jorge Silva Melo, este în mod programatic adepta „adaptării"). Acest exercițiu utilizează toate metodele „contaminării" artistice dezvoltate începând cu secolul al XIX-lea (montajul, colajul, citatul și autocitatul etc.). Rezultatul îl reprezintă, însă, de cele mai multe ori, „materiale scenice" elaborate fără nici o grijă pentru *copyright* sau pentru proprietatea intelectuală.

Această confuzie este nu doar răspândită, ci și foarte prizată, provocând polemici care devin adesea politico-demagogice – proprietatea, mijloacele de producție, tinerii, Brecht etc. Ea are loc în același timp cu treptata conștientizare a procesului de creație, în cadrul instituțiilor publice – școli de teatru sau teatre naționale – ca și în oficinele de scriitură–dramaturgie–interpretare răspândite în toată țara, cea mai mare parte cu scopuri pur lucrative, provocând apariția unui val

de „scriitoraşi" care invadează scena teatrală şi editurile, nu ca o moştenire organică a „crizei formei dramatice", ci, adesea, ca o arogantă impunere a lui „scapă cine poate", consecinţele negative făcându-se simţite într-o criză reală a limbii înseşi.

Totuşi, „textul", amputat, refăcut, transformat sau deviat, continuă să fie un garant pentru validarea creaţiei teatrale contemporane din Portugalia. „Piesa" şi personajul au dat loc „atmosferei" textuale, create într-un proces de improvizaţie performativă, plecând de la texte contemporane sau de la autori clasici (greci, ruşi etc.) – cu o preferinţă foarte curioasă, în acest moment, pentru Cehov.

Chestiunea „politicului"

Noţiunile de „autor", „proces de scriitură", legate în diferite moduri de căutarea „esteticilor radicale" şi de revendicarea diferenţei minoritare, stau la baza definiţiei unui nou teatru politic în Portugalia, ale cărui frontiere depăşesc politica obişnuită şi fac să coincidă biograficul – formula *„personal is political"* pare să fi fost, în sfârşit, asimilată în Portugalia – cu Istoria sau chiar cu un discurs reînnoit de tip *„agit-prop"*.

Exemple răsunătoare de asemenea noi atitudini politice apar în rândul tinerelor grupuri care discută liber chestiuni precum cea a identităţii sau a libertăţii de alegere sexuală, mai ales atunci când nu există un director mai vârstnic care să determine opţiunea pentru anumite texte sau teme de dezbatere.

Reflecţia asupra condiţiei negrilor şi a emigranţilor, foarte subtil exersată în teatrul independent şi în mod particular de către regizorul lusitano-african Rogério de Carvalho, continuă să fie abordată în spectacole recente. Asociaţia Culturală a Noilor Artişti Africani a fost formată în 1997, sub direcţia actorului Miguel Hurts, urmărind afirmarea unui punct de vedere „african" şi exprimarea unei identităţi proprii. În Portugalia există deja o a doua generaţie de actori negri, purtători de dublă naţionalitate şi integraţi adesea cu succes în grupuri şi companii stabile.

Forme de multiculturalism şi internaţionalizare

Unul dintre cele mai speciale proiecte apărute în anii '90 este teatrul cu vocaţie itinerantă. În zone rurale s-au instalat grupuri ca Teatro Regional da Serra de Montemuro/ Teatro Profissional no Meio rural (creat în 1990–1993); Campo Benfeito (din Beira Alta), rezultat din fuziunea unui grup de amatori cu Pentabus Theatre din Anglia; Teatro ao Largo (creat în 1994), din Vila Nova de Milfontes, rezultat din asocierea unui antropolog originar din Footsbarn Travelling Theatre, al unei dansatoare născute la Roma şi a câtorva actori portughezi, obiectivul lor fiind popularizarea teatrului în satele cele mai izolate din regiunea Alentejo.

Un alt exemplu de multiculturalism în teatrul portughez, de această dată citadin, îl reprezintă compania iberică *Teatro Meridional* (creată în 1992), grup format în urma întâlnirii unor tineri actori din Spania, Italia şi Portugalia. Câţiva ani mai târziu, grupul s-a divizat, existând, însă, în prezent un sediu în Spania şi altul în Portugalia, condus de actorul Miguel Seabra.

Compania Circolando (creată în 1990, în Porto) este un ansamblu de oameni foarte tineri de diferite formaţii (gimnaşti, universitari, circari etc.), care opun formei complete a dramei teatrale „scena fragmentată", construcţia tablourilor vizuale şi poetice, acordându-şi lungi răgazuri de creaţie. Acest grup care circulă între teritoriul naţional şi străinătate profesează utopia unui „public total" căruia i se cere pur şi simplu să contemple.

Încă de la mijlocul anilor '80, Portugalia s-a deschis către problematica teatrului contemporan. Beneficiul schimburilor interculturale s-a făcut simțit în universul creației celor mai tineri artiști și s-a tradus prin influența estetică, exersată fie prin intermediul coproducțiilor realizate în cadrul festivalurilor *(Almada, PONTI, CULTURGEST, CCB* etc.), fie prin rezidențele de formare și creație promovate de festivaluri, de orașele-capitale culturale (europene sau naționale), de Expoziția Internațională din 1998 ori subvenționate direct de către Statul Portughez.

Influențe notabile au exercitat, de pildă, grupul belgian *STAN, Wooster Group* sau, mai recent, compania engleză *Third Angel* etc.

Mobilitatea studenților portughezi, în virtutea unor programe europene precum Erasmus, lasă amprente culturale vizibile în teatrul acestor creatori cosmopoliți. Totuși, participarea grupurilor portugheze în festivaluri străine rămâne puțin semnificativă, dată fiind bariera lingvistică și absența investițiilor de stat.

În schimb, festivalurile sunt numeroase în Portugalia: există aproximativ 40, de importanță diferită, atât în nordul, cât și în sudul țării. Caracterul punctual și sărbătoresc al programării lor permite, în același timp, extinderea și concentrarea publicurilor, ceea ce are ca efect dinamizarea orașului sau a regiunii respective, de unde și suportul municipalităților. Dar aceste evenimente sunt, mai ales, spații de dialog și de întâlnire care favorizează schimburile interculturale și, desigur, supraviețuirea industriei festivalurilor.

De la multiculturalism la transversalitate

Dacă anii '80 și '90 au fost dominați de *multiculturalism*, anii 2000 promovează *transversalitatea estetică*. Conceptul, la modă în educație și științe, a intrat în lexicul subvențiilor de Stat și destul de multe grupuri se afirmă pe acest teritoriu hibrid, dând naștere unor proiecte pluridisciplinare, cum este cazul teatrului „de frontieră" (Visões Úteis din Porto, Teatro do Vestido din Lisabona), al teatrului-circ-muzică-dans-marionete (Circolando din Porto), al teatrului de stradă, al teatrului de forme animate, al teatrului-video-*performance*-improvizație etc. Tot acestui concept de transversalitate – care, în câmpul artelor produce multe neînțelegeri – îi datorăm creația noilor „structuri polivalente de producție", care încearcă să se instaleze fie în afara centrelor urbane (de exemplu, *Transforma),* fie chiar în Lisabona (*Os Dias da Água* de Lucia Sigalho, *Karnart* de Luis Castro etc.) și devin centre de producție sau centre-gazdă, interlocutori, la rândul lor, ai noilor generații.

Rolul activ al spectatorului

Toate aceste modalități de producție-creație au avut consecințe asupra raportului scenă–sală și asupra statutului spectatorului. Două categorii de spectatori sunt, după părerea mea, moșteniri ale conceptului de *performance* din anii '60–'70:

1. Spectatorul-*performer*, care se regăsește împreună cu actorul, în spații ale intimității – de exemplu, într-un hotel (Lúcia Sigalho) sau un bordel (Monica Calle), fiind chemat la complicitate, la „comuniune" (de pildă, în spectacolul Lúciei Sigalho, *Seres Solitários/ Ființe solitare*, 1999, unui receptor unic îi este destinat solo-ul executat de un actor, timp de trei zile la rând; în *Trei surori: și ce importanță are?* de Monica Calle, textul lui Cehov circula printre spectatorii invitați să citească replicile personajelor din actul IV).
2. Spectatorul-*autor:* textul va fi construit pornind de la mărturiile anonimilor invitați să intre în teatru și să înregistreze poveștile lor de viață (de

exemplu, spectacolul Lúciei Sigalho, *Realidade Real/ Realitate reală*, 1998 ; în spectacolul *Onde É que Eles Esconderam as Respostas?/ Unde au ascuns răspunsurile?*, 2003, coproducție *lusitano*-britanică, o procedură similară era aplicată istoriilor urbane fantastice).

Concluzie deschisă

La sfârșit, aș vrea să formulez un diagnostic provizoriu în ceea ce privește căile tatonate, urmate de noul teatru portughez. Limbajele celor mai tinere grupuri, marcate de afimarea apartenenței la contemporaneitate, se află încă – după convingerea mea – în plină construcție, pe baze mai nesigure ca niciodată. Nici virtuozi, nici specialiști, tinerii creatori portughezi vor să fie recunoscuți pentru simplul fapt că există. Dar, la fel ca artiștii consacrați, ei urmează să învețe foarte devreme subterfugiile și discursurile ambigue ale supraviețuirii.

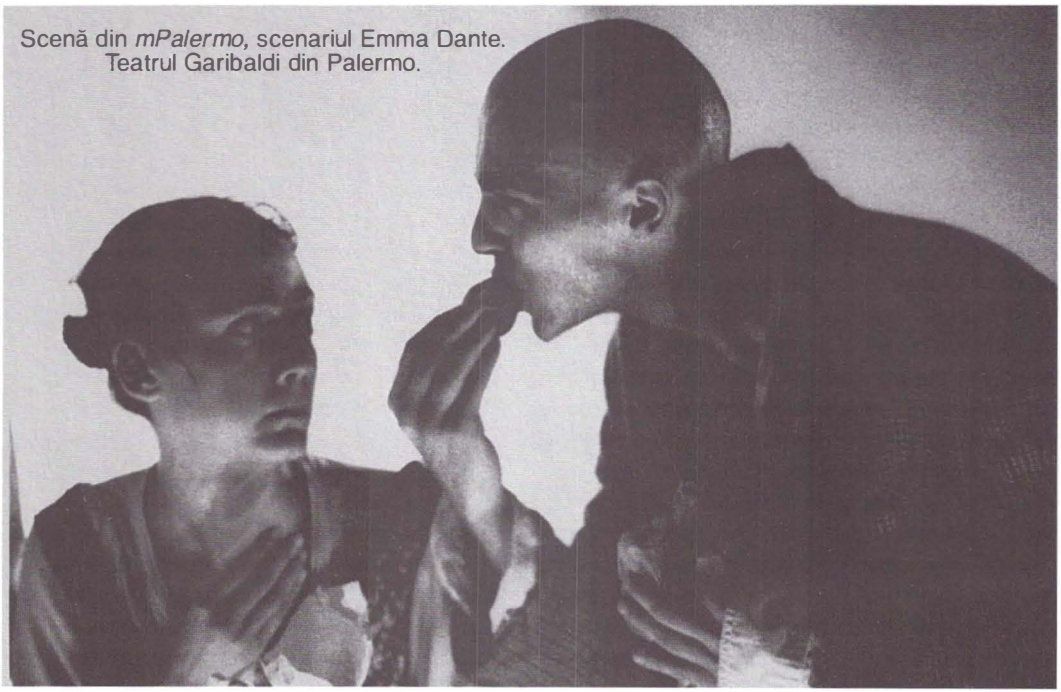
***Eugénia Vasques** este critic, analist de teatru și cercetător-specialist în istoria teatrului portughez din secolul XX; a scris studii pe teme ca rolul femeilor în teatru, frontierele travestiului în munca actorului. Este, de asemenea, doctor în litere (University of California, Santa Barbara, Universidade Nova din Lisabona). Între 1986–1987 a fost profesoară la Școala Superioară de Teatru și Cinema din Lisabona.

Traducere de *Andreea* DUMITRU
din *Études théâtrales* nr. 27, 2003

Oana BORȘ

Porto, un oraș care celebrează Crăciunul prin Teatru

„Teatrul portughez nu se înțelege încă pe sine însuși" spunea Ricardo Pais, directorul Teatrului Național „São João" din Porto. Și totuși, chiar dacă mai poartă, fie și cosmetizată, cicatricea anilor de dictatură, chiar dacă încă mai subscrie crezului artistic un militantism asumat, luptând de pe baricade estetice pentru o societate care să respire un aer european, viața teatrală portugheză pare extrem de dinamică. Mișcarea grupurilor mici de creatori este intensă și vie. Se face teatru în garaje, în săli mici, în baruri, sau în teatre-gazdă. Se experimentează diverse formule de structuri organizatorice. Și pentru că experiența Teatrului Național din Lisabona, un teatru de repertoriu, cu trupă fixă, pare una ratată, pentru o parte a comentatorilor vieții artistice portugheze, s-a optat, în cazul Teatrul Național São João din Porto, la formula unei instituții de proiecte, cu o largă deschidere către Europa. În același timp, literatura dramatică își reclamă identitatea și devine oglinda războiului, cu sechelele unei mentalități arhaice, care încă domină viața portughezului obișnuit. Și astfel, în spatele unei aparente seninătăți tipic portugheze, este de admirat determinarea cu care creatorii și toți cei implicați, într-o formă sau alta, în viața teatrală își urmăresc țelurile.



Scenă din *mPalermo,* scenariul Emma Dante. Teatrul Garibaldi din Palermo.

Acest prim contact cu realitatea teatrului portughez mi-a fost prilejuit de Seminarul Internațional pentru Tineri Critici (la care am participat la recomandarea Biroului Secției Române a AICT), seminar ce a avut loc la Porto. Conform tipicului, întâlnirile de acest fel au loc în timpul desfășurării unui festival, care devine, astfel, bază de discuție pentru tinerii veniți din diferite colțuri ale lumii, cu propriile experiențe de teatru, de lucru, cu mentalitatea specifică dar și cu deschiderea către noi experiențe de teatru.

Gazdă anul acesta: Festivalul PoNTI '04, un festival bienal organizat de către Teatrul Național „São João", a cărui primă ediție a avut loc în 1997. Este o formă de celebrare și prin teatru a sărbătorilor de Crăciun, ne-a mărturisit directorul executiv José Luís Ferreira, sărbătoare extrem de importantă pentru portughezi. Acest lucru era vizibil peste tot, căci Porto părea un oraș ce dorește să-și trăiască timpul mai repede. Pe 12 noiembrie, vitrinele și străzile erau deja împodobite cu ornamente specifice unor sărbători ce își intrau, firesc, în drept abia peste o lună. Dincolo, însă, de caracterul festiv, PoNTI este un festival prin care se urmărește apropierea de teatrul european. Având ca bază activitatea Teatrului National São João – care presupune, de-a lungul anului, colaborări cu regizori importanți, proiecte internaționale, precum și alte schimburi culturale, ateliere, programe pentru tinerii regizori – festivalul nu face decât să consolideze această legătură. În 2000, Porto a fost Capitala Culturală a Europei, de aceea PoNTI 2000 s-a desfășurat din februarie până în decembrie, iar anul acesta, sub cupola lui a avut loc, de fapt, cea de-a XIII-a ediție a Festivalului Uniunii Teatrelor Europene. Și dacă deschiderea occidentală a PoNTI pare un țel nu numai urmărit dar și îndeplinit, Festivalul UTE, așa cum ne-a fost prezentat de către Eli Malca (membru activ în conducerea Uniunii), pare un festival de „castă". Uniunea Teatrelor Europene a fost înființată în 1990 cu sprijinul lui Jack Lang și îmbrățișând viziunea lui Strehler

de a realiza o „Europă a artei" . Are în componență teatre din diferite țări europene și, în program, „dezvoltarea unor acțiuni culturale comune", una dintre acestea fiind și festivalul organizat, pe rând, de către unul dintre teatrele membre. Așa cum spunea Eli Malca, Festivalul Teatrelor Europene nu se dorește a fi un festival de regizor, ci un festival „de trupă". Nu se sunt interesați de itinerarea celor mai bune spectacole din Europa, ci doar de cele ale teatrelor componente. Senzația fiind astfel că, plecând de la instituție către valoare, ceva se poate pierde pe drum. Sigur că în circuit sunt teatre importante, de renume. Însă girul unor instituții de prestigiu poate fi o condiție nesară dar, în nici un caz, suficientă pentru a consemna valoarea. Iar acest gând mi-a fost confirmat și de valoarea scăzută a spectacolele desfășurate în primele cinci zile.

Deschiderea a fost făcută de către *Figurantes*, spectacol al Teatrului Național São João din Porto, regizat de către Ricardo Pais, directorul teatrului și al festivalului. Pentru Jacinto Lucas Pires, unul dintre tinerii dramaturgi portughezi de succes, crearea acestui text a reprezentat un *working-progress.* De-a lungul repetițiilor, pentru o distribuție aleasă împreună cu regizorul, a scris uzând de formula teatrului absurd o piesă-metaforă despre alienarea din societatea contemporană. Trimitere pe care fiecare în parte am suprapus-o experienței de viață trăite, dar care reprezintă, în esență, o altă imagine a atitudinii militante a artiștilor portughezi.

Așa cum angajată este și arta Paulei Rego, pictoriță celebră a cărei operă poate fi considerată o frescă a universului feminin. Un pod în timp, de la seninătatea unui univers al copilăriei înconjurat de lumea fantastică, hiperdimensionată, a poveștilor, la contorsionarea interioară la care obligă maturizarea. Mai ales într-o lume unde violența asupra femeii, interzicerea avortului, sclavia psihologică la care este supusă sunt încă prezente, într-o societate în care legile ancestrale ale superiorității masculine nu sunt anihilate de timpul istoric în care se trăiește. Arta pictoriței a constituit un moment de inspirație pentru un sensibil și emoționant spectacol de dans, realizat de coregrafa Joana Providência (spectacol prezentat în afara Festivalului UTE), o montare ce dă, și pe această cale, împlinirea operei pictoriței.

În colaborare cu Teatro de Formas Animadas de Vila Do Conde, Teatrul Național São João a prezentat în festival și un spectacol ce apelează la o tehnică de animație de mare răspândire în secolele trecute dar foarte puțin utilizată acum: teatrul de hârtie. Într-o aripă a foaierului în stil baroc, cu stucaturi și catifele, o miniatură a fațadei Teatrului São João a fost scena micilor figurine. *Anfitrião,* text al clasicului literaturii portugheze António José da Silva, contemporan, de altfel, cu epoca de glorie a teatrului de hârtie, și care, inițial, a fost scris pentru a se juca de către teatrul de păpuși, a fost scenariul experienței primului teatru de hârtie din Portugalia de astăzi. O muncă ce s-a întins pe aproape doi ani. S-a îmbunătățit tehnica de execuție, de mânuire, păpușile au fost construite din materiale mai rezistente, viteza de apariție s-a mărit, mișcarea lor fiind o glisare pe orizontală. Existența a patru planuri a dat perspectivă întregului, de admirat fiind performanța în mânuire dar și în interpretare la care au ajuns cei trei artiști, performanță ce a apropiat spectacolul lor de filmul de animație, evident, în limitele posibilităților reale al mânuirii figurinelor.

Producțiile prezentate de către Teatro Garibaldi din Palermo și SchauspielFrankfurt am putea spune că au fost „spectacole de regizor". Și dacă italianca Emma Dante face parte din categoria directorilor de scenă care merg la rădăcinile artei teatrale, Armin Petras, regizorul teatrului din Frankfurt este înclinat către decriptarea ideatică.

Menajeria de sticlă de Tennessee Williams. SCHAUSPIELFRANKFURT.

Blasted de Sarah Kane. SCHAUSPIELFRANKFURT.

Tehnica de lucru a Emmei Dante nu este una novatoare. Ea jonglează cu structuri tonale, cu structuri dihotomice, alternează cumulul de energie cu descărcarea energetică, staticul cu dinamicul, zgomotul cu tăcerea, pe care le introduce într-o ecuația estetică. *mPalermo* este una reușită. Pe o scenă goală, cei cinci protagoniști redau viața unui oraș, atmosfera lui, exprimată printr-o gamă largă de sentimente umane, la cotele incendiare ale temperamentului Italiei de Sud. Regizoarea merge pe opoziție și în exprimarea stărilor ce construiesc povestea. Bucuria i se opune tristeții; lăcomia, parcimoniei; libertatea poate fi îngrădită de conștientizarea normelor la care ne supunem ca membri ai societății. Mecanismul acestei alternanțe este același: o cumulare treptată a unei stări, pentru ca un accident să producă momentul de ruptură și să inducă protagoniștilor starea antagonică. Se reușește astfel o mică broderie, în care Palermo se transformă într-o *anima mundi,* grație și calității actorilor. Ceea ce strică, însă, într-o oarecare măsură, întregul este faptul că spectrul energetic al spectacolului este realizat ca un tablou degasian, fără început și sfârșit, gradarea energiei fiind totuși o necesitate într-un spectacol de teatru.

În aceeași tehnică de lucru este realizat și *La Scimia*, un spectacol, de data aceasta, bazat pe un text al scriitorului Tommaso Landolfi, text ce pune problema autenticei sacralități într-o lume care prin civilizație și-a pierdut reperele. Paradoxul: creștinismul a impus ideea de progres, ceea ce a dus la anularea esenței sale este, deci, motivul de meditație artistică și al Emmei Dante. Numai că transfigurarea scenică a acestui silogism este una absolut nereușită, atingând limitele penibilului. Într-o biserică în care păcatul este prezent în spatele pioșeniei enoriașilor în falsa cuviosenie a preotului pătrunde La Scimia (maimuța) care devine simbol nud (și la propriu și la figurat) al nepervertirii societății arhaice și care începe să descopere acel spațiu cu încărcătură specifică. Volutele coregrafice ale protagonistului erau de admirat, așa cum de admirat era expresivitatea corporală și performanța acrobatică, dar demersul estetic a fost unul de suprafață.

O interesantă asociere de piese se anunța să fie *Menajeria de sticlă* de T. Williams și textul lui Sarah Kane, *Blasted* prezentate într-un spectacolul-coupè, de către SchauspielFrankfurt. Așteptând cu nerăbdare demonstrația estetică a regizorului Armin Petras, care bănuiam că se îndreaptă către decriptarea unui element de legătură care să susțină organic această alăturare, am avut sentimentul în final că în binomul prezentat cele două părți pot fi oricând înlocuite cu orice text în care se vorbește despre drama lipsei de identitate într-un grup social, fie că el se numește familie, fie că nu. Chiar dacă regizorul păstrează un stil unitar, chiar dacă fiecare parte reprezintă interpretări posibile ale pieselor. Detașarea, ca modalitate de transfigurare scenică și ironia ca stare generală sunt caracteristicile comune. Astfel, prin distanțare, dramele sunt doar enunțate, iar tensiunea este aproape estompată. Și dacă în *Menajeria de sticlă* nu se operează schimbări grave în structura dramatică, agresivitatea extremă a textului lui Sarah Kane este însă anulată ca impact emoțional, fiind doar expusă conceptual. Căci transpunerea scenică a piesei *Blasted* prinde forma unui *talk-show,* în care protagoniștii sunt, pe rând, propriii observatori și comentatori ai faptelor ce le vor distruge viața.

În programul festivalului PoNTI '04, festival care se încheia pe 4 decembrie, mai urmau *Iliada*, în regia lui Anatoli Vassiliev, spectacolul Teatrului Lliure din Barcelona, *Santa Joana dels Escorxados*, spectacolele artiștilor români Silviu Purcărete (*Cumnata lui Pantagruel*) și Alexandru Tocilescu (*Oblomov*), spectacolul Teatrului Katona din Budapesta, cu *Tartuffe* (regia Gábor Zsámbéki).

INTERVIURI

Cu Alexandru Colpacci despre teatru și despre viața noastră

După trei–patru ani, sau poate mai mulți, Sandu-(Pussi) Colpacci revine, pentru o colaborare, la Oradea. Dar nu la trupa română, cum s-ar putea crede și cum mi s-ar părea normal, ci la Trupa Szigligeti. Bine și așa...

Invitat de actorul Meleg Vilmos, directorul artistic al trupei maghiare, Colpacci a pus în scenă o piesă nouă, o premieră pe țară: *Antigona din New-York* de Janus Glowacki. Un polonez, adică. El a adus piesa, el a comandat traducerea. Încep prin a-l întreba:

Rep.: *Ai o slăbiciune pentru polonezi, tu, ca polonez, nu? Pe Mrožek l-ai montat de vreo trei ori...*

Al.C.: Adevărat. Ca polonez, aici? Poate. Raportul meu cu această cultură e totuși mult mai dificil de explicat. Fiindcă de când mă știu am gândit, acționat și visat în limba română. Limba polonă este, cum să-ți spun... grădina mea intimă... Chiar dacă primele cântece de leagăn sau cele de Crăciun erau cântate într-o altă limbă decât cea a vecinilor din imobil, eu nu am avut niciodată impresia că limba română e o limbă străină, după cum, din anii cei mai fragezi am avut acces (datorită mamei mele și, în special, bunicii Sabina) la poemele lui Mickiewicz, *Pan Tadeusz* mai ales, din care recitam ori de câte ori se ivea ocazia... Mama, care era pictoriță, avea un stil bizar de a zugrăvi personajele ei inconfortabile. Mai târziu, când am avut ocazia să privesc tablourile lui Witkiewicz, asemănarea stilistică m-a șocat profund... Același Witkiewicz, care după cum știi, a fost unul dintre avangardiștii secolului XX în teatru... E vorba numai de o coincidență? Greu de răspuns.

Dacă însă vorbim despre teatru, sunt sigur că alta mi-ar fi fost profesia dacă nu m-aș fi întâlnit foarte devreme cu operele lui Caragiale, Eminescu, Călinescu, Bacovia și atâția alții...

Chiar și acum , când mi se întâmplă să încurc pașapoartele, îmi spun că dramaturgia poloneză e foarte interesantă și, după părerea mea, în România ușor de înțeles. Mă rog, cât poate fi ușor de înțeles o dramaturgie complexă precum cea poloneză... E firesc, deci, ca textele poloneze, o dată cunoscute (din păcate prea puțin traduse, însă ăsta e un alt subiect), acest tip de literatură e o tentație pentru regizori, cât și pentru actori...

Rep.: *Ai dreptate, recunosc. Și mai trebuie să recunosc, ai semnat câteva spectacole extraordinare, premiate, lăudate, aplaudate:* Emigranții, Tango *(tot cu trupa maghiară, acesta din urmă),* Abatorul. *Au jucat în spectacolele trupei românești Mircea Constantinescu, regretatul Radu Vaida, Ion Abrudan, Mariana Presecan, Daniel Vulcu și alții.*

Au fost nu buni, ci foarte buni toți... Chiar aș dori să vorbim puțin despre actori. Am văzut, în timp, cum lucrezi tu actorii... știi cum să-i iei, aparent ușor, nu-i stresezi, ca alții, afișezi o anume lejeritate, în fond, ești exigent, nu lași să-ți scape nimic. Nu le permiți să improvizeze, îți urmărești consecvent ideile cu care pleci la drum,

lăsându-le totuși o portiță deschisă pentru propriile lor idei și fantezii, dar numai dacă ele nu se abat de la linia personajului, așa cum l-ai gândit tu. Acum, să nu mă iei peste picior și să spui că uite ce bine știe ea, mai bine ca mine, de răspunde în locul meu...

Al.C.: E firesc să știi, de vreme ce m-ai urmărit, spre cu atenție, mai bine de zece ani... Nu uit că ai participat activ la mai toate aventurile teatrale orădene din anii aceia. Dacă despre caietele-program ale noastre se vorbea adesea era numai datorită minuțioasei tale pasiuni care te situa în mijlocul actului de creație. Mă și mir că nu te-am luat asistent de regie, nu? Cred că ne-am fi înțeles foarte bine...

Rep.: *Ei bine, nu cred, regia e o altă meserie, n-am pretenția că ți-aș fi putut fi de mare folos...*

Al.C.: Poate e așa cum spui, dar ai observat, probabil, că actorii distribuiți de mine gândeau ca mine sau apropiat de mine... așa încât ne înțelegem de multe ori din priviri, din gesturi scurte sau folosind cuvinte-cod, vorbirea codificată nefiind invenția mea, ea există în orice breaslă de când lumea... Mă încăpățânez și astăzi să-mi închipui că atunci când actorul, regizorul, au curajul să se pună în primejdie tocmai pentru a împărtăși idei, atunci și publicul va împărți cu noi această curiozitate și va dori să afle ceva nou împreună cu noi.

Rep.: *Aș vrea să ne întoarcem, puțin înapoi, la anul 1970: pe 19 decembrie, a avut loc, la Oradea, premiera debutantului în regie, a tânărului absolvent Alexandru Colpacci – clasa Ion Olteanu, cu piesa lui Brecht* Dispariția lui Galy-Gay. *În cei zece ani, aproape unsprezece, cât ai stat la Oradea, ai montat o serie de spectacole de mare succes, marcând reintrarea teatrului românesc de la Oradea în rândul teatrelor importante din România, după o perioadă de oarecare, să-i spun, adormire, ce mai, o pauză, nu?...*

Voi proceda ca Pristanda, le voi enumera, pe rând: Omul care... *de Horia Lovinescu,* Pescărușul *de Cehov,* Regele gol *de E. Șvarț,* Acești îngeri triști *de D.R. Popescu,* A șasea putere *de Vincenzio di Mattia,* Ploșnița *de Maiakovski,* Poveste de iarnă *de Shakespeare,* Balconul *de D.R. Popescu,* Tangou *de Mrożek,* Spre stele *de Leonid Andreev,* Hotărârea *de Mircea Bradu,* Emigranții *de Mrożek,* Astă-seară se improvizează *de L. Pirandello,* Inima *de Mircea Bradu,* O scrisoare pierdută *de I.L. Caragiale,* Diogene câinele *de D. Solomon,* Țarul Ivan își schimbă meseria *de M. Bulgakov.*

Iată, în zece ani și jumătate, sunt optsprezece spectacole. Sunt puține, nici două pe stagiune, nu?, dar, cu câteva mici excepții (mă refer aici la spectacolele care nu ți-au ieșit așa cum ți-ai fi dorit) sunt destule? Cine știe? Dacă ne gândim însă că cele mai multe au fost adevărate sărbători, evenimente ale orașului, naționale chiar, a fost bine. Despre câteva se fac referiri și astăzi, în cărțile de teatru sau la cursurile de artă teatrală din București și din țară...

Al.C.: Da? Cum ar fi?

Rep.: *Cum ar fi* Emigranții *sau* Astă-seară se improvizează – *două evenimente certe ale teatrului românesc. Îți aduci aminte ce săli am făcut la București în turneu, ce ecouri extraordinare au urmat, câte aplauze, cronici bune, câtă bucurie, ce satisfacții am trăit!*

Al.C.: E adevărat, dar tu îmi spuneai odată că ți-au rămas la suflet și altele... Mi-ar fi plăcut tare mult dacă, de pildă, *Țarul Ivan...* ar fi depășit granița județului...

Rep.: *Desiguuuuuuur, și n-o spun numai eu. Mă gândesc acum la cele două spectacole derepopesciene:* Îngerii triști *și* Balconul. *Intraseși deja în grațiile, ca să zic așa, celebrului nostru critic teatral, Valentin Silvestru – al cărui cuvânt atârna*

greu în balanță – și el, se știe, ținea mult la DeRe, dar spectacolele tale i-au mers la inimă și…

Al.C.: Și, acum îmi dau seama, ce bine știa și el să ascundă în cronicile lui „bombele" pe care le trimiteam noi, subtil, dar destul de limpede pentru cine voia să le VADĂ, în spectacolele noastre.

Rep.: *Ne ascundeam uneori în spatele unor citate din Ceaușescu, de prin discursurile lui, în care, vezi Doamne, el ne îndemna să fim critici și autocritici. Altfel, multe deranjau cenzura locală și națională, atât din textele lui D.R. Popescu (dar nu îndrăznea să-l dea „subversiv" pe președintele Uniunii Scriitorilor și membru al Marii Adunări Naționale), cât și, mai ales, modul cum unii regizori interpretau scenic aceste texte, făcându-le nu de puține ori incendiare.*

Dar mă mai gândesc și la Spre stele, *un spectacol foarte frumos, emoționant, rotund, armonios, în care actorii se simțeau bine, iar muzica (Florian Chelu, tânăr, înalt, slab, cu plete, având ceva de Christ, cânta undeva sus, pe acoperișul decorului) mărea emoția declanșată de rafinamentul cu care era gândită fiecare scenă…*

Al.C.: Din păcate, spectacolul a avut ghinion, îți amintești? A ieșit în premieră în seara cutremurului din martie '77 și n-a mai fost văzut cum trebuie, cu toată nebunia de după, până în iunie, iar toamna, la reluare nu mai știu ce s-a întâmplat…

Rep.: *Ei, nu mai știi… Știi foarte bine, spectacolele în reluare au uneori un destin aparte. Dar atunci, după nenorocirea aceea, nu-i mai ardea nimănui de spectacole, lumea era profund marcată…*

Să revenim la plecarea ta… definitivă, la fuga ta din România comunistă. Îmi amintesc, ai pus în scenă, cu regretatul scenograf Dan Jitianu, Țarul Ivan *a lui Bulgakov. Piesa acestui atât de controversat scriitor rus, interzis și pus la index, dar cvasinecunoscut la noi, cel puțin ca dramaturg, ți-a permis ție, regizor, să comunici o mulțime de lucruri despre SISTEMUL torționar sovietic, într-un mod subtil. Cele două planuri – unul ireal, altul de o actualitate foarte… apropiată nouă, tuturor – se întrepătrundeau ingenios, dar și periculos… În spectacol juca și Liviu Rozorea care a plecat la scurtă vreme în Germania, definitiv. Apoi ai plecat tu și n-ai mai venit și spectacolul a devenit el însuși unul disident. Păcat. A fost foarte frumos și bogat în nuanțe de tot felul. Tomiță era și țarul și administratorul de bloc. A fost colosal, publicul râdea mânzește la mulțimea de aluzii de tot felul. De altfel, actorii jucau cu imensă plăcere, ca mai întotdeauna, la tine. Chiar, cum făceai, ce făceai, de-i luai așa cu tine pe actori și te urmau cu dragoste… Care e secretul?*

Al.C.: Nu-i nici un secret. Cred că reușeam să-i conving că discursul nostru e important, sincer, valabil. Altceva ce să fie? Eram o familie, unii actori îmi erau buni prieteni, da, e posibil și în teatru! Mă credeau pe „cuvânt"… Nu voi uita niciodată momentele de tensiune și grație pe care mi le-a oferit marele actor Nicolae Toma, Eugen Harizomenov cu inteligența sa scenică redutabilă, meșteșugul lui Ion Mâinea, pasiunea care a pus-o în joc Eugen Țugulea în neuitatul rol din *Balconul,* entuziasmul de nestăvilit al lui Abrudan, autenticitatea personajelor la Ion Martin, tehnica și disponibilitatea Simonei Constantinescu, vitalitatea Marianei Neagu sau vehemența scenică a lui Jean Săndulescu, finețea lui Radu Vaida, foamea de teatru a lui Mircea Constantinescu…

Rep.: *Da, uite, nu de mult, am citit un interviu pe care i-l ia, într-o carte, Ion Moldovan lui Daniel Vulcu. Și el te enumeră printre cei patru–cinci regizori (pe mâna cărora ar merge cu ochii închiși) cu care a făcut roluri bune în spectacole importante.*

Al.C.: Mă bucură ce-mi spui. Fiindcă lucrul cu Daniel (Oradea, postexil) s-a petrecut la o nouă răscruce a vieții mele. Piesa *Abatorul* (tot Mrožek, firește) trebuia

să o pun în scenă în Franța. Era prevăzut un buget important, Mrożek îmi acordase drepturile pentru traducere și spectacol. Din păcate, și cum se întâmplă adesea, proiectul, după luni de zile de pregătire și emoții, a fost în cele din urmă „amânat".

Eu însă doream cu tot dinadinsul să-l realizez. Mircea îmi oferea această oportunitate, însă mă temeam foarte tare că acest formidabil text nu este cel mai potrivit pentru România.

Îți amintești, probabil. Era vorba despre muzică și politică.

Triunghiul artă-politică-erotism. E vorba, cred, despre cea mai witkiewicz-ană piesă a lui Mrożek, un text ușor de comunicat în Franța de atunci, cvasiimposibil în România ante și recent revoluționară. Lucrul cu actorii, nu doar cei francezi, dar și cu cei români, se anunța anevoios. O piesă în care ideile nu trebuie incarnate ci, din contră, abstractizate. În rolul principal, un actor... aș spune Salvador Dali tânăr... nu pictor, ci violonist, nu bărbat, ci un adolescent bătrân... Pe Daniel nu-l cunoșteam.. dar parcă era singurul... Îmi mărturisea că e pentru prima oară când se apropie de un astfel de univers... Efortul său pentru a-și asuma acel rol temerar a fost (nu exagerez!) enorm. Pierduți în discuții și repetiții, uitaserăm amândoi că în teatru un loc întotdeauna inexplicabil îl are talentul. Iar Daniel îl are cu prisosință. Sper să-l folosească mereu la fel cum a făcut-o în *Abatorul.* E un prieten și prietenii între ei nu prea se laudă. Eu însă, iată, o fac.

Rep.: *Aș dori să ne spui ce spectacole ai pus în Franța, unde te-ai stabilit de mulți ani, la Paris și (unde am avut plăcerea să te vizitez și să-ți cunosc noua familie, pe Delia, soția ta, muzician, și pe micuța Eva, o fetiță care acum e deja o domnișoară și care, mai știi, nu voia să vorbească deloc românește, deși înțelegea tot ce spuneam...*

Al.C.: Da, iar în vara aceasta, venind ele în țară, am avut surpriza plăcută, de altfel, să constatăm eu și Delia că, la Sinaia și la București, a vorbit cursiv și mult românește...

Rep.: *Ei, știa ea ce știa... în România se vorbește românește, nu? Mai ales... Să revenim la tine. Ce spectacole ai montat?*

Al.C.: În Franța, la Teatrele Cerisière și De la Clepsydre am pus câteva spectacole *(Căsătoria* lui Gogol, *Caii la fereastră* de Vișniec, *Cenușăreasa* după Charles Perrault, un spectacol pentru adulți, *Terasa* de Jean-Claude Carrière). În Germania și Elveția, am pus *Emigranții,* în Martinica o *Antigona.* Am pus și operă, *Agrippina* de Händel, *Diogenes, Bastien și Bastienne* de la Opera din Villebone. În România, după '90, am pus, la București, Brașov, Oradea – cum știi – și la Târgu Mureș, la trupa română și maghiară, *Abatorul* de Mrożek, *Cum vă place, Terasa, Încercarea* de Marivaux, *Pădurea* de Ostrovski, *Iubiri neterminate* de Paul Emond, *La fausse suivante* (Falsa doamnă de companie).

Rep.: *Ai colaborat, la București, cu Teatrul de Comedie și cu Teatrul Bulandra.*

Al.C.: Da. La Comedie, am pus piesa lui Teodor Mazilu, *Sentimental tango* (cu titlul schimbat, din motive de cenzură, al piesei *Proștii sub clar de lună).* O distribuție excepțională: Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Silviu Stănculescu. Am mai montat un Dumitru Solomon, o piesă foarte bună, *Arma secretă a lui Arhimede* – cu Ștefan Tapalagă, Silviu Stănculescu, Eugenia Mirea, Aurel Giurumia, Florin Anton, Dumitru Rucăreanu. Vasilica Tastaman tocmai fugise... așa că pe ea n-am putut-o distribui... La Bulandra, din păcate, n-am finalizat *Țarul Ivan.* Motivele sunt multe. Dar ce distribuție de aur făcusem! Ascultă: Victor Rebengiuc, Ștefan Bănică, Tamara Buciuceanu, Virgil Ogășanu, Tora Vasilescu... Uneori, dacă e să nu-ți iasă ceva, nu-ți iese, nu știi?

Rep.: *De fapt,* Țarul Ivan *ți-a purtat noroc – și la Oradea, nu? Atunci ai plecat și tu în Anglia și de acolo în Franța... Știu că și predai, în Franța...*

Al.C.: Predau actorie la o școală particulară de teatru. În Franța, se pătrunde greu în profesia noastră. E un război dur... Nu lucrezi permanent, ci pe proiecte. Uneori șansa îți surâde, alteori ba...

Rep.: *Ce teatru se mai face azi în Franța? E așa, un fel de întrebare foarte generală...*

Al.C.: Și răspunsul va fi la fel. Se face teatru foarte bun și teatru mediocru, ca peste tot. Lucrează mari regizori, cu vedete, se pun autori importanți (Rabelais, Cehov, Shakespeare, Molière), dar și piesuțe. Se face și teatru bulevardier. Îl poți vedea într-o seară pe Bob Wilson, în alta vezi „teatru fără cuvinte". În general, în Franța, cuvântul e la mare cinste, dar și imaginea. Se caută, ca peste tot, se caută, se inovează și, uneori, nu foarte des, se strecoară și impostura... Actorii însă sunt profesioniști sută la sută, fac orice, dar fac cu maximum de seriozitate și aplicație. Teatrul francez de azi? L-aș numi unul al analizei și al cartezianismului.

Rep.: *În ce sens? Dacă este să ne gândim la celebra sa METODĂ, ar fi două momente: cel al renunțării totale la tot ce e adevăr, și unul pozitiv, anume folosirea, pentru progresul în materie de cunoaștere, a criteriului clarității și distincției de idei?*

Într-un frumos eseu despre Descartes, Constantin Noica observă că „intelectul și voința nu pot fi cauza erorilor noastre", ci doar „proasta întrebuințare a facultăților acestora", Dumnezeu dând oamenilor libertatea de a se folosi cum trebuie de ele.

Dar cel mai important mi se pare că rămâne – ca să nu lăsăm cumva impresia că am fi filosofi – acel limpede „gândesc, deci exist". *Ar fi vorba, prin urmare, de un teatru profund analitic, rațional, nu?*

Al.C.: Da, de pildă, poți vedea un spectacol cu o piesă de Corneille – care ar putea fi destul de plicticoasă, nu? Ei bine, francezii fac spectacole pline de imaginație, fascinante adesea, dar în același timp profund analitice. De altfel, școlarii francezi frecventează teatrul, învățând, la fața locului, ce înseamnă un scriitor clasic, dar și un spectacol teatral. Lor le sunt destinate spectacole, matinee speciale, cu scop educativ cert. În ce privește teatrul așa-zis „din banlieu", poți vedea spectacole care cochetează cu noul, cu modernitatea (ceea ce într-un timp se numea teatru experimental), cu forme teatrale obișnuite – nu demodate, să fim bine înțeleși. E o căutare permanentă, o nevoie teribilă de înnoire.

Rep.: *Știm că primăriile franceze subvenționează spectacole...*

Al.C.: Da, dar nu cu sume prea mari, ci destul de modeste, de moderate, dar o fac. Nici Ministerul nu pune la dispoziție bugete îndestulătoare, așa încât creatorii caută, caută, identifică surse financiare, caută sponsori sau mecenați, cum se numesc ei la noi. Dar nu te speria, nici acolo nu se înghesuie bogații să sprijine teatrul... Actorilor pasionați de profesia lor nu le rămâne decât să joace pe bani puțini și o fac, crede-mă, cu pasiune și dăruire... Pâinea și-o câștigă de multe ori în altă parte. E și unul dintre motivele – vorbesc de bugete! – pentru care teatrele apar și dispar cât ai zice pește. Supraviețuirea e o problemă. Teatrele cu structuri mici, lejere, au șanse mai multe, dar și existența lor depinde de durata proiectelor. Biletele nu sunt prea scumpe, așa încât sălile sunt mereu pline. Publicului francez continuă să-i placă și spectacolele de bulevard, în care strălucesc mari vedete...

Rep.: *Dar și teatrele mignone rezistă, cum e La Huchette.*

Al.C.: Cel în care a debutat Eugène Ionesco, acum o jumătate de secol... cu *Cântăreața cheală*... Și continuă să se joace și azi.

Rep.: *Ce ne poți spune despre artiștii români din Franța? Cu cine dintre românii plecați ai rămas prieten sau măcar în relații bune? De fapt, cu cine te vezi?*

Al.C.: În afară de prietenii de familie, cu regizorul Petrică Ionescu, cu Iulian Negulescu, cu George Banu, cu Paul Salyberger, cu Matei Vișniec și artiștii plastici Doru Covrig, Sorin Haber. Cu Andrei Șerban nu mă văd deloc.

Rep.: *Frecventezi acțiuni ale Ambasadei României la Paris?*

Al.C.: Uneori.

Rep.: *Și nici tu nu te-ai dezis de România. În ultimii ani ai fost mereu invitat să pui în scenă spectacole aici, ba la București, ba la Brașov, ba la Oradea, ba la Târgu-Mureș. Anul acesta ai fost și nominalizat la Gala Uniter. Te felicit. Cum se face că la Oradea nu cu trupa românească ai colaborat, ci cu cea maghiară?*

Al.C.: Explică-ți singură. N-am fost invitat de conducerea Trupei „Iosif Vulcan", ci de Meleg Vilmos, șeful Trupei „Szigligeti". Și am venit.

Rep.: *Ai propus și ai realizat un spectacol – după părerea mea foarte bun, poate puțin prea lung, dar lucrat cu grijă, cu rafinament, și în care actorii, cum am mai spus, au lucrat cu devotament, urmându-te cu vizibil interes profesional, dar și cu imensă prietenie. Cum te-ai înțeles cu ei? Pe Fábián Enikö și pe Acs Tibor îi știi dinainte de plecarea ta, dar și cu ceilalți te-ai înțeles excelent.*

Al.C.: Am venit cu *Antigona la New-York,* o piesă de Janus Glowacki, un scriitor de seamă polonez – nu doar dramaturg (născut la Poznan, în 1938). Patru personaje, toate aproape la fel de importante, o tematică extrem de actuală, dar nu o actualitate forțată, Doamne ferește, ci una care decurge într-un mod firesc din însăși metafora anticei Antigone, devenită aici o femeie portoricană. Lumea este una a întâlnirii indivizilor marginalizați, de la periferia societății, oameni care încearcă cu mare dificultate să-și păstreze identitatea, dar sunt pe cale să-și piardă o lume care se declară pe față democrată, cea mai democrată, dar în care mai e destul loc pentru atât de clamata „grijă pentru om". Este o piesă dură, gravă, profundă. Spui că spectacolul ți s-a părut prea lung?

Rep.: *Da, am și scris în cronica mea din* Teatrul Azi *acest lucru. Pentru mine, care am urmărit cu un alt fel de interes, să-i spun profesional, jocul actorilor, tensiunea, energia pe care o emanau, crescendoul spectacolului nu a fost prea lung, dar publicul, l-am urmărit, începea, după o oră și ceva – până la pauză – să dea semne de oboseală sau de nerăbdare. Poate era acea parte din publicul maghiar căreia îi plac mai mult operetele și comediile muzicale, cine știe? Unii au și plecat la pauză, nebănuind ce lucruri spectaculoase le-ați rezervat în partea a doua…*

Ca multe alte spectacole, a căror soartă o deplâng de ani și ani, și acest spectacol a avut un destin trist și nedrept: s-a jucat de puține ori, spre tristețea actorilor. Rar mi-a fost dat să văd un actor ca Dimény Levente, care a fost fericit să joace la tine rolul… unui mort. Și să-l joace cu un aplomb și cu o plăcere – cuvântul nu e potrivit, dar eu așa l-am văzut – care mi l-au făcut tare simpatic. N-am să-l uit multă vreme… Las' că și tu ai construit, special pentru el, în cheie grotescă, niște scene greu de uitat.

Al.C.: Nu cumva ești sentimentală? După atâția ani petrecuți în teatru…

Rep.: *Ba sunt și nici nu mă sfiiesc să arăt. Mai voiam să te întreb dacă te vezi cu George Banu. A venit la Oradea, mai știi, acum mulți ani, să-ți vadă un spectacol. Îmi amintesc cu câtă eleganță, dar și precizie ne-a spus succint impresiile sale.*

Al.C.: Mă văd rar, dar mă văd, cu el și cu Monique Borrie, soția lui, o femeie foarte inteligentă și plină de farmec, profesoară și ea, ca și el, la Universitatea Sorbonne Nouvelle.

Rep.: *Da. Sunt un cuplu foarte interesant. Tocmai i-am citit cartea, studiul despre Artaud: dens, excepțional. Întâlnirile cu George Banu, la festivalurile teatrale,*

sunt mereu instructive și plăcute. Apropo, știi ce spune ea că este un artist adevărat? „E vocea și făclia adevărului". „Vizionar, vraci..." Ție, Sandu Colpacci, îți mulțumesc pentru această lungă convorbire și îți urez noroc, succes, sănătate!

Al.C.: În fond, vorba lui Cehov: n-am făcut nimic, am băut cafea (nu ceai!) și am stat de vorbă, nu?

Elisabeta POP
(din volumul în pregătire,
Teatrul din interior. Teatrul din culise)

Virginia ITTA MARCU:

„Piesa este stare și gând"

Ruxandra Anton: *Doamnă Virginia Itta Marcu, atunci când „eliberați" un personaj dintr-un text dramatic, așteptați un impuls afectiv sau rațional cu personajul?*

Virginia Itta Marcu: Ambele; și logic îl construiești și afectiv.

R.A.: *Constantin Paraschivescu a scris despre dumneavoastră o carte,* Patima despre teatru sau Virginia Itta Marcu. *Câtă dreptate are! Chiar și dintr-un singur spectacol se vede că sunteți o actriță care, într-adevăr, este împătimită de teatru și care intră într-un personaj până la ultima fibră. Spuneți-mi, se poate descrie drumul dumneavoastră de la text la personaj?*

V.I.M.: Nu, așa ceva nu se poate descrie. Acest drum se petrece în luni de zile, în fiecare clipă, și ar trebui să vă spun viața mea de fiecare zi, pentru că un personaj se construiește și când citești textul în teatru și când îl conturezi acasă, în gândurile tale, în căutările tale. Un personaj se construiește tot timpul. Când faci cu totul altceva sau citești ceva fără nici o legătură cu personajul tău, vine un gând, vine un sunet care îți aduce ceea ce căutai. Deci, nu poți să spui: „uite așa îmi construiesc personajul!". Mai mult: sunt personaje pe care le construiești cu partea afectivă dominantă și altele la care ajungi mai mult prin logică, dar întotdeauna existând ambele. De ce? Pentru că o piesă de teatru este gândul unui regizor, iar tu ca actor trebuie să servești piesa, deci textul, și gândul regizoral. Trebuie să mergi pe gând, piesa este stare și gând. Starea și gândul se construiesc cu ce există în tine, plus gândul regizoral.

R.A.: *Sunt mulți actori, mai ales dintre cei tineri, care folosesc numai ambalajul regizoral. Nu întâmplător v-am întrebat. Am vrut să ajung la adevărul care susține realitățile unui actor.*

V.I.M.: Dacă mi s-ar întâmpla vreodată să joc un personaj doar în ambalajul regizoral, atunci sigur va fi un eșec al meu. Trebuie să mergi la profunzimile unui personaj: chiar și comedia cea mai spumoasă are adâncimile ei, gândurile ei care trebuie reliefate. Comedia cea mai adevărată este o mare tragedie pentru personaje și doar prin dăruirea jocului iese comicul.

R.A.: *În anul 2000, în cadrul galei UNITER, ați luat Premiul pentru cea mai bună actriță – pentru rolurile Martha din* Cui i-e frică de Virginia Wolf *și Elena Sergheevna din* Șantaj. *Ce alte premii importante v-au încununat cariera?*

V.I.M.: O, am atât de multe premii că nici nu pot să vi le spun. Chiar sunt multe: în 1981 am luat Premiul ATM pentru *Matca* de Marin Sorescu, am luat premiu pentru *Filumena Marturano,* din piesa cu același titlu, la festivalul nostru,

am luat premiu pentru *Moartea unui comis-voiajor*... am luat premii destule, chiar nu ştiu să vi le şi spun pe toate, dar nu astea sunt importante. Ele sunt stimulente în viaţa unui actor, sunt o bucurie, pentru că înseamnă o recunoaştere, dar important este să-ţi faci meseria cu cinste, ăsta-i cel mai important lucru, vă rog să mă credeţi.

Şi dacă sunt trei spectatori şi dacă sunt două mii de spectatori, să joci cu cinste, asta-i cel mai important. Meseria asta nu este o simplă meserie, este o creaţie, este un lucru aparte şi dacă o faci cum trebuie este minunat.

R.A.: *S-o faci cu adevăr.*

V.I.M.: Da, cu adevăr, mai ales la piese care se joacă alături de spectator, cum se întîmplă în *Angajare de clovn* – spectator pe care nu-l poţi minţi, nu poţi trişa cu tehnica. Sigur că tehnica face parte din meseria de actor, dar acolo trebuie să fie adevăr, spectatorul să te creadă şi să simtă ceea ce simţi tu, altfel nu este ce trebuie.

R.A.: *Vi s-a întîmplat vreodată să nu puteţi intra într-un personaj?*

V.I.M.: Nu cred că am avut vreo situaţie de genul acesta, poate că au fost personaje pe care nu am reuşit eu să le fac aşa cum mi-aş fi dorit, să realizez plinătatea personajului, dar important nu este ce credem noi, actorii, important este ce se vede şi în afară, ce transmiţi spectatorului care este cerberul actului tău.

R.A.: *Dar cred că, în cele mai multe cazuri, ştiţi când* aţi realizat *un rol.*

V.I.M.: Ştiu când mi-a plăcut extraordinar un rol şi atunci cred că simt acea plinătate a personajului.

R.A.: *Credeţi că la personajul pe care l-aţi jucat dumneavoastră în* Angajare de clovn *de Vişniec, în care v-am văzut de curând mai contează identitatea lui biologică sau important este doar faptul că el întruchipează o idee?*

V.I.M.: El poate fi şi femeie şi bărbat, e Pepino, e un clovn, e un simbol. El are o identitate spirituală, are o viaţă, are o biografie, aşa porneşti la construirea lui, dar el devine un simbol.

R.A.: *Aţi mai jucat roluri în travesti: Părintele Lorenzo din* Blestemul lui Mercuţio, *în regia aceluiaşi Claudiu Goga...*

V.I.M.: Am jucat şi Pandarus în *Troilus şi Cresida,* a fost primul meu travesti. Aşa a văzut Mircea Marin personajul, un soi de eunuc care cântă cu voce de cap – deci, era un travesti ciudat într-o lume ciudată.

R.A.: *Aţi fost vreodată tentată să jucaţi în filme?*

V.I.M.: Orice actor este tentat. Totul este ce i se oferă, cine-l cheamă şi dacă este chemat. Eu nu am fost chemată sau, dacă am fost, am fost chemată pentru roluri refuzate de colegii mei din Bucureşti şi atunci le-am refuzat şi eu – nu joc ce refuză altcineva. Dacă cineva mă vede, dacă dau o probă, atunci e altceva. Chiar şi în distribuţiile din teatru: dacă regizorul te vede în rolul respectiv, ai şi tu încredere că a gândit bine, că are o motivaţie vizavi de tine şi atunci mergi cu totul altfel decât atunci când e *contre coeur.*

R.A.: *Sunteţi una dintre actriţele care a jucat şi drame şi comedii, ceea ce este un noroc, pentru că avem destule actriţe mari care au fost distribuite doar în comedii sau doar în tragedii şi puţine actriţe care au abordat ambele genuri.*

V.I.M.: Eu cred că sunt şi au fost destule actriţe, chiar foarte mari, care puteau să joace orice, dar nu li s-a dat şansa asta.

R.A.: *De exemplu, Maia Morgenstern este una dintre actriţele la fel de capabile pentru ambele genuri şi a avut şansa să fie remarcată. Un actor va fi întotdeauna mai bogat în nuanţe dacă cele două valenţe se vor întruchipa ca viaţă teatrală. La dumneavoastră cum s-a întâmplat, care latură a fost sesizată mai întâi?*

V.I.M.: Eu am jucat ambele genuri de la început, încă din studenţie, şi când am terminat mi-am întrebat profesorul, pe Alexandru Finţi: *„Meştere, în ce sunt eu bună?" „În toate Virginia, în toate!"* şi a avut dreptate.

R.A.: *Care a fost primul dumneavoastră spectacol și primul rol?*

V.I.M.: Luluța din *Chirița în Iași*. Am înlocuit-o pe Stela Popescu, pentru că ea pleca la București.

R.A.: *Deci, a fost un rol de comedie.*

V.I.M.: Pe care l-am făcut în trei zile, un chin mare de tot, deși un rol delicios – mi s-a dat textul și mi s-a zis: „peste trei zile jucăm la Întorsura Buzăului", simplu.

R.A.: *În acest moment, care este pentru dumneavoastră satisfacția cea mai mare din întreaga carieră de actriță?*

V.I.M.: Satisfacția cea mai mare este că joc. Ce satisfacție mai mare pentru o actriță poate fi alta decât aceea că nu stă pe tușă, că joacă? Are sănătate, are roluri și merge înainte. Mulțumirea adevărată, că mergem pe adevăr, este aceea că el își poate face patima, meseria pe care o are, pentru că dacă ai această patimă și nu lucrezi, este cumplit pentru un actor. Asta-i cea mai mare mulțumire a momentului: joc și joc de toate și să-mi dea Dumnezeu sănătate să pot merge mai departe.

R.A.: *Cînd ați înțeles că aveți această patimă?*

V.I.M.: O, asta îmi doresc de cînd exist!

R.A.: *Cum ați comunicat în acest spectacol cu regizorul?*

V.I.M.: Totdeauna foarte bine, cu toți regizorii eu mă înțeleg bine, iar cu Claudiu Goga mă înțeleg excelent, pentru că este un regizor deosebit, profund, cu talent. Are niște profunzimi care sunt pentru un om de cincizeci de ani, nu pentru un copil de douăzeci și nouă de ani.

R.A.: *Important este ca un actor să înțeleagă ce vrea regizorul.*

V.I.M.: Exact. Și să găsească posibilitatea de a răspunde la ce dorește regizorul.

R.A.: *Chiar dacă regizorul cere lucruri imposibile?*

V.I.M.: Regizorul trebuie să ceară orice, iar tu trebuie să încerci să faci imposibilul, pentru că numai așa te descoperi pe tine. Noi, căutând să realizăm niște roluri, care sunt niște creații, mergem în adâncurile ființei noastre și avem surpriza să găsim niște lucruri pe care nici nu credeam că le putem face și asta-i minunat. Regizorul trebuie să ceară imposibilul, iar tu trebuie să găsești ceea ce a cerut, altfel se ajunge la manierism.

R.A.: *Deci, sunteți o actriță a imposibilului.*

V.I.M.: Nu știu dacă sunt, dar dacă mi se cere, caut să realizez și imposibilul.

R.A.: *La Festivalul de la Timișoara, acest spectacol nu a obținut decât Premiul pentru scenografie, deși a fost foarte bine primit. Nerăsplătirea lui și cu un alt premiu nu v-a supărat?*

V.I.M.: Nu, de ce să ne supere? Faptul că a plăcut publicului – și încă celui de specialitate – și că a fost înțeles este esențial și deosebit. Poate că au fost spectacole mai bune.

R.A.: *Ce ați recomanda unui actor tânăr?*

V.I.M.: Actorului tânăr, dacă face această meserie din patimă ca și mine, îi recomand, în primul rând, să stea în provincie. Să caute o provincie unde se face teatru adevărat pentru că în București nu se face teatru, nu se face. Doar foarte rar, în câte un spectacol mare la un *Bulandra* sau la un alt teatru. În general, lumea merge după ciubuc, după câștigat bani, după diverse și teatru adevărat, să nu se supere nimeni, se face la ora actuală în provincie, nu în provincia aia scufundată într-o prejudecată, ci în afara Bucureștiului.

Ruxandra ANTON

Ion SAPDARU:

„Succesele sunt niște zări amăgitoare"

Ruxandra Anton: *Domnule Ion Sapdaru, anul acesta ați montat două spectacole Cehov, în care intră, de fapt, patru piese și încă ceva. Să cred că sunteți un regizor al momentului sau că vă aflați într-o relație specială cu autorul?*

Ion Sapdaru: Întâmplarea a făcut să regizez aceste două spectacole de Cehov în anul în care mapamondul comemorează 100 de ani de la moartea lui – știm cu toții că este *anul Cehov* și anul Cehov este și în România. Cele două montări s-au datorat conjuncturii, dar și dorinței Teatrului Național din Iași și, respectiv, a Teatrului „Fani Tardini" din Galați de a face un spectacol Cehov. Sincer să fiu, nu m-am gândit ca anul acesta să fac două spectacole Cehov, asta a fost întâmplarea, dar mi-a plăcut foarte mult ideea să mă apropii încă o dată de Cehov – am mai lucrat ca actor câteva roluri în aceste piese și am mai montat o piesă de Cehov, cu studenții mei, într-un spectacol care se numea *Două Cehov*, de fapt erau două vodeviluri într-un *coupé* – și cred că *Livada de vișini,* cu actorii din Galați, este, pentru mine, cea mai frumoasă și misterioasă călătorie sau investigație pe planeta Cehov.

R.A.: *Pentru realizarea spectacolului* Efectul dăunător al nostalgiei *se pare că ați întreprins un adevărat studiu asupra lui Cehov, pentru că altfel nu ați fi reușit să alăturați cele trei* intermezzo-uri *ale lui fără acel fundal al intertextului de legătură.*

I.S.: Cehov, încă de când era foarte tânăr, când abia începuse cariera lui de scriitor, a fost interesat de teatru și a scris aceste trei vodeviluri care se regăsesc în piesa *Efectul dăunător al nostalgiei* și, în general, cam toată viața lui de scriitor a gravitat în jurul teatrului. Este adevărat că am făcut un studiu, mai ales în opera epistolară care este mai puțin cunoscută în România – din cele peste zece mii de scrisori care sunt adresate colegilor, prietenilor, rudelor doar câteva sunt traduse și mi s-a părut nedrept ca spectatorul român să nu cunoască și aceste scrisori. În scrisorile adresate către editorii săi sau către actorii Teatrului de Artă moscovit (MHAT), cu care a avut o prietenie strânsă până la moarte, sunt câteva idei senzaționale despre teatru, despre condiția actorului, a dramaturgului, a scriitorului, care nu și-au regăsit o formă artistică în opera sa. Și atunci am considerat că între aceste intermezzo-uri să creez o legătură printr-un eseu simplu, nu cu investigații metafizice, despre ceea ce este teatrul, despre condiția actorului de atunci și de azi, pentru că nu se deosebește foarte tare – iarăși ne aflăm pe o creastă a timpului. Deci, cam ăsta este spectacolul: o trupă de teatru este invitată să joace într-un spațiu deschis unde găsește o scenă părăsită și tocmai imaginea dezolantă a acestei scene declanșează discuția despre condiția actorului, dar între timp actorii își joacă piesele: *Cererea în căsătorie*, *Jubileul* și *Ursul*.

R.A.: *Deci, chiar Cehov v-a dat ideea ca personajele de fundal să fie actori.*

I.S.: Da. În anumite momente ale vieții sale a fost foarte vehement cu teatrul contemporan lui și, mai ales, când a avut loc premiera cu piesa *Pescărușul* – o cădere foarte mare, de altfel, a fost și debutul lui în teatru – după care a scris niște scrisori absolut dramatice: că nu va mai face niciodată teatru, că actorii sunt nerecunoscători, că publicul este ticălos, ș.a.m.d. Bineînțeles că și-a revenit foarte curând grație întâlnirii lui cu Nemirovici-Dancenko și cu Konstantin Sergheievici Stanislavski, stâlpii MHAT-ului, unde același *Pescăruș* a strălucit la foarte puțin timp

după asta – şi de aici a pornit era lui Cehov. În foarte multe nuvele de-ale sale, schiţe şi scrisori, de altfel şi în piese, apar, la un moment dat, replici sau scene întregi în care personajele îşi spun o părere despre teatru, despre arta actorului – idei pe care eu le-am extras şi, sper eu, le-am asamblat într-un mod fericit. Aşa a apărut piesa.

R.A.: *Cehov este un autor derutant, dar probabil că tocmai deruta pe care o creează lectura textelor lui provoacă regizorului impulsul creaţiei.*

I.S.: Cehov a fost un revoluţionar prin faptul că a aruncat o mănuşă asupra schemei aristotelice de dezvoltare a acţiunii. Până la Cehov, evenimentele, conflictele şi naraţiunea se produceau într-un alt mod: erau situaţii speciale, erau personaje care trăiau momente de *catharsis,* de suprem eroism, supremă trădare sau ură extremă. Iată că Cehov nu a considerat că trebuie să facă o dramaturgie unde să investigheze corpul vieţii în acele mici istorioare sau dramolete care se consumă în viaţa fiecărui om. De aceea este derutant, pentru că în piesele lui nu se produc evenimente majore aşa cum se produceau în piesele lui Shakespeare, ale lui Molière sau ale lui Ibsen – un autor mai apropiat de el.

R.A.: *Să aflăm şi altceva despre regizorul Ion Sapdaru. Unde aţi debutat, cu ce spectacol?*

I.S.: Prima oară când am făcut eu regie cred că eram în clasa a opta sau a noua, când profesoara care se ocupa de artă, de creaţie în şcoala noastră m-a numit responsabil cu teatrul – lucru nu foarte nou pentru mine pentru că eu eram un fel de bufon al clasei. Atunci am lucrat eu prima piesă şi cred că era *Piatra din casă*, nu mai ştiu exact.

R.A.: *Frumoasă întâmplare: primul spectacol pe care l-am văzut, la o vârstă de până în zece ani, cred, a fost* Piatra din casă *şi a fost montat tot într-o şcoală, numai că actorii erau profesori şi învăţători, una dintre actriţe fiind mătuşa mea.*

I.S.: La *Piatra din casă*, îmi aduc aminte, aveam nevoie de o pereche de cizme de piele pentru tatăl mirelui, ca să pară mai moşier, şi noi n-am găsit pe măsura lui, aşa că s-a încălţat cu cizme de cauciuc, ceea ce nu era neobişnuit pentru colţul acela de lume din Transnistria. În '79, am luat examenul la Facultatea de Teatru din Chişinău, am terminat în '83, dar încă din '82 am fost angajat la Teatrul „Luceafărul" ca actor – am fost printre puţinii studenţi în această situaţie, exact ca şi Cristina Uja acum, m-au angajat ca să nu mă piardă, spuneau ei că eram bun. După armată însă eu n-am mai rămas, am plecat şi am făcut a doua facultate la Moscova. În armată am avut un proces de conştiinţă: mi-am dat seama că facultatea pe care am făcut-o la Chişinău a fost foarte bună, dar noi n-am prea avut timp de facultate, eram tineri, oraşul era superb, chiuleam, făceam tot felul de năzdrăvănii şi am învăţat pe apucatelea. Lucrul acesta l-am realizat în armată, în acel un an şi jumătate de izolare totală, aproape ca într-o mânăstire, pentru că nu era nimeni în jurul meu, eram unicul basarabean din unitate, şi am avut mai multe momente de tăcere când mi-am dat seama că trebuie să fac o facultate bună sau, cel puţin, să reiau toate etapele într-un mod serios. La a doua facultate am intrat la 24 de ani şi am terminat-o la 28 de ani. Am avut noroc de nişte profesori foarte buni care, într-adevăr, mi-au repus toate piesele astea de *puzzle* – toate calităţile sau tot ce învăţasem în prima facultate – într-o ordine, sper eu, armonioasă. Până atunci fusese un haos în capul meu – nici acum nu e foarte multă limpezime – iar spectacolul meu de diplomă de la prima facultate a fost *Trei crai de la Răsărit* de Bogdan Petriceicu Hasdeu, care, de altfel, a şi avut un succes foarte mare. De curând, am descoperit cu stupoare că unul dintre prietenii mei a filmat un fragment pe peliculă de 8 mm şi vreau să spun că m-a emoţionat extraordinar această revedere, dar la premiera spectacolului, când au răsunat acordurile de început eu eram atât de emoţionat încât am leşinat şi m-am trezit abia la începutul actului doi şi ... aşa

am debutat. Era un spectacol lucrat cu studenți de la alte facultăți, aveam muzicanți, coriști, pentru că aveam dreptul să iau pe oricine dintre studenți în afară de cei de la teatru, asta era condiția, noi făceam un fel de teatru popular.La Moscova, în anul doi, am făcut *Chirița în provincie*, într-o viziune postmodernă, am luat și premiu pe facultăți și ne-au facilitat să ne alegem, pentru deplasare, o țară, socialistă bineînțeles, cum era în acele vremuri – cred că au fost ultimele momente când mai făceam schimburi culturale – și ne-au spus: ,,mergeți în Bulgaria, Cehia, Germania sau în România?" , bineînțeles că noi am zis ,,în România". Asta a fost în '87, prima oară când am venit în România și fiind la Ploiești, în fața Muzeului Ceasului am jurat colegilor– atenție, era ceva incredibil în '87! – că eu voi reveni și voi juca într-un teatru din România – atunci toți s-au uitat la mine ca la un nebun. Ceea ce s-a și întâmplat în '90, imediat după Revoluție. Eu făceam atunci un masterat de regie la Moscova. Pe data de 18 sau 19, când am aflat ce se întâmplă în România noi ne-am făcut bagajele, am venit la Chișinău, colegii noștri din Rusia își luau rămas-bun pentru că ei și-au dat seama că foarte repede o să ne reunim cu România. N-a fost să fie! Totuși eu am venit în regat, cum se spune la noi, printr-un concurs, la Teatrul Național din Iași. Aici m-au angajat ca actor, dar în '94 am montat prima piesă: *Lecția* de Eugen Ionesco și apoi am făcut la Botoșani *Însemnările unui nebun.* La Botoșani m-au angajat și am lucrat șapte ani ca regizor, prin cumul, timp în care am pus în scenă treisprezece spectacole, pe al treisprezecelea nu l-am terminat, pentru că a venit un mare inspirator de teatru dement, domnul Nelu Bordeianu, care – nu știu de ce – a considerat că nu trebuie să-mi mai prelungească contractul. Apoi am fost la Oradea angajat patru ani, unde am făcut patru spectacole: *Erendira* de Gabriel García Márquez, *Visul unei nopți de vară*, *Medeea* și *D-ale carnavalului.* La Teatrul Național din Iași am montat nouă sau unsprezece spectacole, am regizat aici și la Constanța, Bacău, Chișinău, Galați, mai sunt și spectacolele de la facultate – pentru că am și predat, am avut două clase de actorie... cam asta pot să vă spun.

R.A.: *Ce face regizorul Sapdaru când un actor opune rezistență în a-și asuma personajul?*

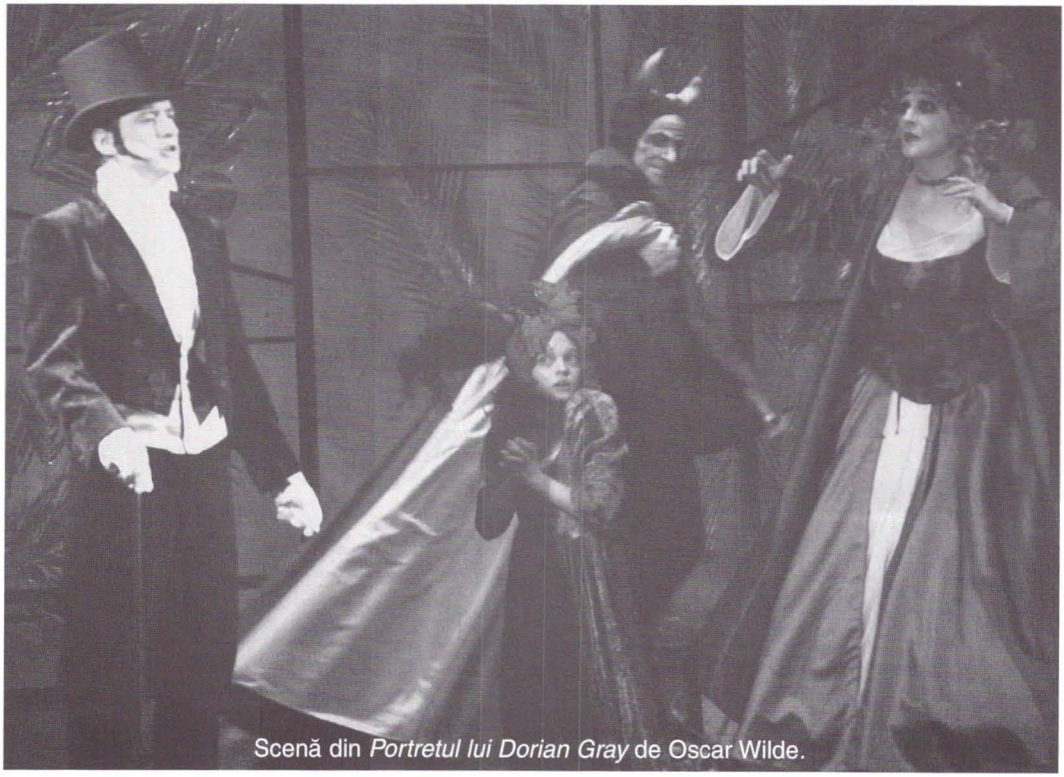
I.S.: Sunt mai multe metode, eu nu sunt un adept al dominării cu orice preț și încerc să găsesc cauzele pentru care nu ne înțelegem. Întotdeauna mă acuz pe mine mai întâi și apoi încerc să-l conving pe actor de necesitatea de a face personajul în acel mod și nu în altul, însă dacă actorul reușește să mă convingă pe mine că nu am dreptate, de foarte multe ori eu accept acea variantă a lui de tratare a personajului. Sunt și metode radicale: dacă nu ne înțelegem, ne despărțim pe cale amiabilă – vine un moment când spectacolul nu poate să mai meargă din cauză că un actor vede altfel personajul său și intră în contradicție cu restul viziunii asupra spectacolului. Cea mai bună metodă pe care o aplic eu este de a încerca să înțeleg de ce nu merge și apoi să repar dacă mai e ceva de reparat.

R.A.: *Succesul vă doboară inspirația sau vă incită?*

I.S.: Cred că atunci când este un succes, bineînțeles meritat, mă moleșește puțin, adică pierd vigilența, pentru că, de fapt, în meseria asta este important să fii mereu inspirat, așa cum îmi spunea un profesor: „ca o vioară care stă pe un perete și care poate să stea și zece ani, dar atunci când ai luat-o, când ai tras cu arcușul pe corzile ei trebuie să sune la fel de armonios ca în prima zi". Succesele vin, sunt foarte scurte și pleacă. Ele sunt niște momente luminoase într-un drum anevoios și sunt niște gări plăcute, cu restaurant, muzică, femei, care dacă te prind în capcana lor, rămâi acolo. Or, noi suntem făcuți să mergem în trenul ăsta metaforic fără să știm încotro. În orice caz, succesele sunt niște gări amăgitoare în care nu trebuie să rămâi.

Ruxandra ANTON

EVENIMENT



Scenă din *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Adrian MIHALACHE

Dorian – gay?

Romanul *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde este considerat astăzi drept piatra de temelie a unei construcții simbolice ambițioase, încununate de succes. La peste o sută de ani de la publicarea lui (în 1891), identitatea *gay* a devenit – din excentrică și inavuabilă – acceptabilă, respectabilă, chiar admirabilă. Portretul individului *gay* nu mai este ascuns în debara, precum cel al lui Dorian Gray, ci expus la loc de cinste, în holul de onoare. Comunitatea homosexuală, încă minoritară, s-a transformat, dintr-un cerc marginal, într-unul elitar, deoarece a știut să-și promoveze eficient imaginea. Portretul-robot al individului *gay* înfățișează un personaj cultivat, rafinat, politicos, original în gândire, atent la dietă și la igiena corporală, evoluând cu grație pe scena socială. Trebuie să ai o mare doză de naivitate pentru a accepta o asemenea corelație între opțiunea sexuală și imaginea socială. Statistic vorbind, printre cei *gay* și cei *straight* (hetero), procentajul de primitivi este același. Mentalul colectiv a ajuns să perceapă însă

identitatea *gay* exact în modul dorit de comunitatea respectivă. Trăsăturile secundare, presupus asociate cu homosexualitatea, sunt valorizate pozitiv, astfel încât orice tip *cool*, fie şi *hetero*, să şi le poată asuma. Salvador Dali afirma despre sine că diferă de un nebun doar prin faptul că nu e, de fapt, nebun, în rest având acelaşi tumult imaginativ. *Metrosexualul* zilelor noastre (individul extrem de îngrijit, uns, la propriu, cu toate alifiile) poate şi el susţine că se deosebeşte de un *gay* doar prin faptul că nu e *gay*. Este simptomatic faptul că, în 2004, cel mai important premiu al literaturii engleze (*Booker-Man prize*) a fost acordat romanului *The Line of Beauty* al lui Alan Hollinghurst, care descrie anii de ucenicie ai unui tânăr *gay*, în Anglia represivă a lui Margaret Thatcher. Un mare capitol din istoria mentalităţilor, început cu oroarea victorienilor, şocaţi de romanul lui Wilde, se încheie în aclamaţiile unanime la adresa cărţii lui Hollinghurst.

Adaptarea dramatică a *Portretului lui Dorian Gray*, propusă de Dragoş Galgoţiu la Teatrul Odeon, este un fapt cultural apt să redeschidă dezbaterea în jurul identităţii *gay*. Să nu uităm că evenimentul se plasează în mediul românesc, puţin permeabil la cultura *gay*, cu care contactul este încă recent. Mai important, transpunerea subiectului din limbajul narativ al ficţiunii în cel teatral al reprezentării schimbă în mod esenţial modul de receptare.

Iradierea corporală, esenţială în teatru, lipseşte din roman. Corpul actorului este o prezenţă intensă, nemijlocită, învăluită doar de perdeaua de lumini, în timp ce, în proză, personajul este învelit în perdeaua mult mai deasă a cuvintelor. Faptul că *Dorian Gray*–Răzvan Mazilu se exprimă doar prin postură şi mişcare potenţializează seducţia pe care acesta o exercită. Mai mult, dubla etalare, pe scenă, a „portretului" ca nud, atât în ipostaza robusteţii musculare mature, cât şi în aceea a graţiei adolescentine, transformă şi radicalizează efectul portretului din carte, mult mai „cuviincios", acesta. Seducţia în faţa frumuseţii devine excitare în faţa nudităţii. De fapt, abia pe scenă, Dorian *Gray* apare explicit ca Dorian *Gay,* romanul rămânând, în această privinţă, ambiguu. Doar corelarea cu detaliile din viaţa personală a autorului a făcut ca eroul să fie văzut ca un *alter-ego* al acestuia din urmă. Recitind cartea, făcând abstracţie de ideologia *gay* care a anexat-o, poţi găsi elemente proaspete, surprinzătoare.

Problema centrală a romanului nu este homosexualitatea, ci pericolul generat de estetizarea, cu orice preţ, a existenţei. În Anglia de la sfârşitul epocii victoriene coexistau câteva moduri de viaţă. Cel aristocratic priza *dandy*-smul impasibil şi elitist, simbolizat de Brummel, prietenul Prinţului de Wales. Acest mediu preţuia afectarea şi detaşarea, absenţa oricărei manifestări emoţionale, chiar declanşate de faptul artistic. Modul de viaţă dominant era cel al burgheziei filistine, care punea valorile morale deasupra celor intelectuale. Mediul intelectual credea în puterea artei de a contribui la ameliorarea vieţii sociale. În acest mediu se dezvoltase mişcarea *Arts and Crafts*, avându-l pe William Morris ca reprezentant notoriu. Ideologia mişcării era că frumosul poate fi democratizat, pus la îndemâna tuturor, prin intermediul tehnologiei societăţii industriale. Or, infuzia de frumuseţe nu putea decât să contribuie la rafinarea moravurilor şi la îmbunătăţirea calităţii vieţii tuturor, inclusiv a claselor „de jos". Decorul admirabil creat de Andrei Both pentru spectacol este întru totul fidel stilului artistico-industrial al epocii.

Între aceste medii, poziţia lui Oscar Wilde, ca şi aceea a eroului său, era oscilantă şi ambiguă. Lipsit de resurse materiale care să-i asigure independenţa, Wilde depindea de succesul literar, asigurat, acesta, de audienţa în sfera claselor mijlocii. Pentru a le fermeca, emitea paradoxuri în serie, dând publicului satisfacţia

Oana COJOCARU și Răzvan MAZILU.

de a se crede mai inteligent decât, în realitate, era. Conştient de faptul că, în mare măsură, opera lui teatrală era manipulare, nu creație, afirma că-şi pusese geniul în viață şi doar talentul în artă. Aspira la modelul aristocratic de *dandy,* dar nu-l putea asuma pe deplin, din cauză că, pentru el, exista, totuşi, ceva care conta într-adevăr, anume *arta*. Or, pentru un *dandy* autentic, nimic, de fapt, nu contează.

Dorian Gray este, poate, creația lui cea mai autentică, deşi nu cea mai pură. Nici eroul nu este, pe deplin, un *dandy,* deoarece se arată capabil de entuziasm. Prietenii îi ironizează inflamarea pentru talentul lui *Sibyl Vane* (admirabilă Oana Cojocaru, în spectacol). Scena-cheie a cărții este aceea în care actrița îşi pierde talentul, din cauza emoției autentice pe care o simte față de adoratorul ei real, în timp ce el o părăseşte, pentru că nu-i iartă abandonul artei în favoarea vieții. Portretul lui Dorian se alterează, nu din cauză că eroul ar plonja în adâncurile imoralității (experiența *gay* fiind subînțeleasă de comentatori), ci pentru că el înaintează prea departe în stilizarea existenței. Estetizarea excesivă presupune acceptarea rigorilor unei frumuseți aseptice, care respinge intruziunea realului impur. Or, tocmai acesta din urmă oferă şansa depăşirii canoanelor, printr-un efort creator, care să genereze o formă nouă, percepută inițial, de către esteți, ca barbară. Romanul trimite înapoi la romantici, îndeosebi la Byron, deoarece readuce în discuție tema demonismului frumuseții. Aduce însă o nuanță insolită: aspirația estetică obsesivă este periculoasă, pentru că este idolatrie. Cartea trimite însă şi înainte, în timp, la romanele intelectualizate ale lui Aldous Huxley, prin aceea că sugerează că stilizarea estetică a existenței nu e niciodată inocentă, deoarece înăbuşă creativitatea.

Preluarea romanului de curentul *gay*, la care contribuie şi dramatizarea lui Dragoş Galgoțiu, mi se pare săracă, reductivă, față de multiplele sensuri ale cărții.

Bogăția ei apare cu evidență din comparația cu un alt roman celebru, scris cu doar șase ani mai devreme, în 1886, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. În ambele cazuri avem de-a face cu o dedublare de personalitate, Mr. Hyde fiind pentru Dr. Jekyll ceea ce portretul este pentru Dorian. Spre deosebire de romanul lui Wilde, care a contrariat, cel al lui Stevenson, întru totul similar, s-a bucurat de o primire favorabilă, lipsită de controverse. Diferența de receptare nu se explică prin prezența vreunui mesaj *gay* codificat, ci prin faptul că Stevenson menține conflictul în limitele moralei, în timp ce Wilde îl extinde la nivelul estetic. Publicul acceptă mai ușor că răul este fața ascunsă a binelui, decât că aspirația către frumos ar putea fi, în sine, blamabilă. Că binele și răul sunt inextricabil legate, era, încă la vremea aceea, un truism. Că vina este consubstanțială aspirației către frumos este, încă astăzi, un paradox.

Pe scena Teatrului Odeon îl vedem îndeosebi pe Dorian *Gay*. Eroul cărții, însă, este mai curând *Grey* decât *Gay* sau *Gray* existența lui estetizată pare pictată în nuanțele rafinate de gri ale lui Whistler, dar este la fel de cenușie ca orice viață din care elanul creator lipsește.

Sorin LEOVEANU, Marius STĂNESCU și Răzvan MAZILU.

Luminița VARTOLOMEI

Dansul care cântă

Încremenită în splendoarea dublului nud masculin văzut din spate (Dorian Gray și imaginea lui fidelă din portret), expresia coregrafică și-a adunat în nemișcare colosala forță emoțională a gestului întrerupt; netulburați nici de vârtejul cuvintelor ce se rostesc în jurul lor și nici de privirile focalizate ale publicului, Răzvan Mazilu și Vlad Ilcenko susțin nemaivăzuta probă de rezistență a coregrafiei ultraesențializate. Este **dansul care** (în dublul înțeles al cuvântului: ca acțiune de a sluji drept model și ca acțiune de a imortaliza pe peliculă fotografică un model) **pozează**.

Coborând de pe podium, modelul străbate scena printr-o rafinată mișcare învăluitoare și încetinită, lăsându-se privit de jur-împrejur; se întâmplă ca și cum, înzestrat cu o cameră de luat vederi, spectatorul însuși ar fi acela care dă roată superbei statui însuflețite pe care o întruchipează Răzvan Mazilu. Este **dansul care filmează**.

Lăsându-se învești mântat, cu eleganța leneșă și pretențioasă a dandy-ului, Dorian Gray alcătuiește împreună cu Servitorul, care îl îmbracă, un fascinant grup statuar, de izbitoare originalitate prin contrastul violent dintre caracterele celor două personaje: grația naturală și flexibilă a lui Răzvan Mazilu se opune rigidității studiate și postùrilor nefirești pe care le adoptă Ionuț Kivu, mereu altfel dăltuite în substanța întunecată a scenei de teatru. Este **dansul care sculptează**.

În culorile tari și desenele fabuloase ale costumelor Doinei Levintza, actorii evoluează coregrafic (depășind cu mult ceea ce îndeobște, în teatru sau operă, se numește „mișcare scenică"), astfel încât trupurile lor să imprime, pe reliefurile surprinzătoare sau pe suprafețele netede și înșelătoare (când transparente, când reflectorizante) ale ingeniosului decor creat de Andrei Both, suita de tablouri a unei imaginare galerii de artă. Este **dansul care pictează**.

Pe măsură ce eroul lui Oscar Wilde își trăiește dulcea și înfricoșătoarea poveste a tinereții fără bătrânețe, Răzvan Mazilu seduce și ucide: mai întâi, într-un duet de o emoționantă puritate și gingășie, unde partenera îi este foarte tânăra Oana Cojocaru (încă elevă, dar de pe acum o veritabilă artistă – și nu doar ca balerină, ci și ca actriță!), iar în final într-alt duet, tragic și violent, unde îi dă replica însuși Ioan Tugearu (maestrul său de altădată în arta interpretării, ca și în aceea a creației coregrafice). Este **dansul care narează**, fără a face câtuși de puțin apel la atât de uzitatele (și... uzatele!) elementele de pantomimă din recuzita clasică a genului.

Fără cuvinte și chiar fără gesturi, ci doar prin expresia mereu schimbătoare a atitudinii corpului, dar mai cu seamă a chipului (aproape imobil) și a privirilor (încărcate de o tensiune explozivă), Răzvan Mazilu intră cu partenerii-actori într-o relație dramatică de maximă autenticitate și extremă elocvență. Este **dansul care joacă teatru**.

Și pretutindeni, din expresia plasticii coregrafice pare a izvorî, necontenit, muzica: o muzică preponderent vocală, ale cărei vorbe câteodată au și câteodată nu au o legătură (directă ori aluzivă) cu situația scenică pe care o susțin, dar o muzică ce face din *Portretul lui Dorian Gray* un spectacol cel puțin la fel de încântător pentru auz pe cât este pentru văz. Este, acesta, **dansul care cântă**.

Ion CAZABAN

SPECTACOLE

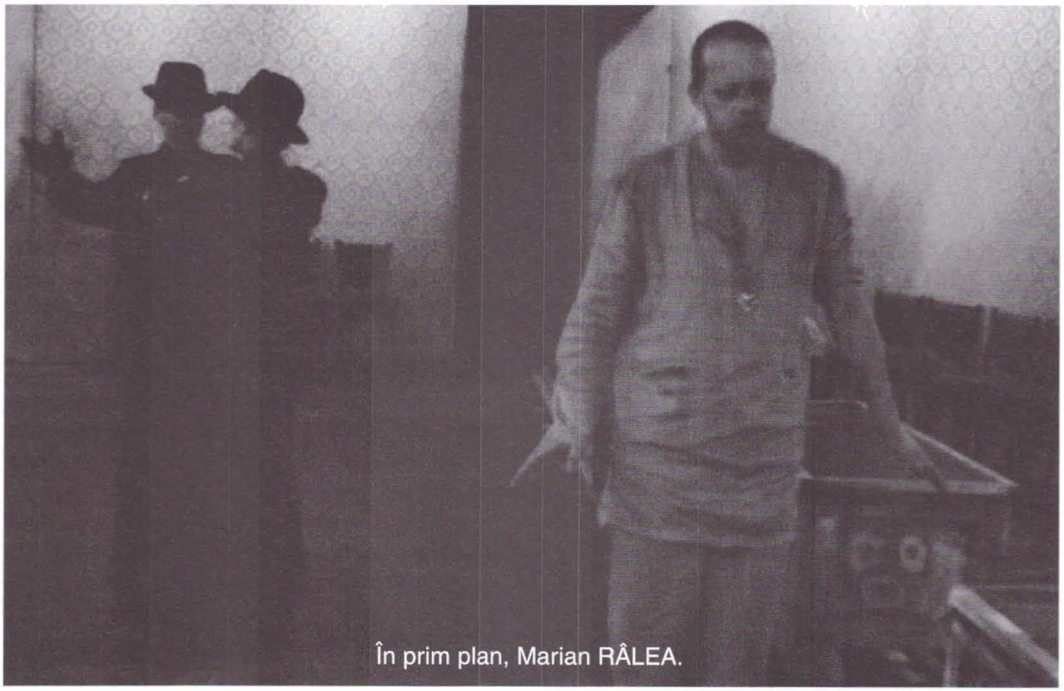
Un titlu ca un suspin

La teatrul din Oradea, unul dintre cele mai recente spectacole poartă un titlu straniu, sunând ca un dureros suspin: *Shoah.* Adică: genocid. Holocaust. Auschwitz. Un singur cuvânt cuprinde sute de mii, milioane de victime. Numai lista evreilor din oraşul bihorean, deportaţi şi ucişi în lagăre, publicată în programul spectacolului, se ridică la aproape 2000. *Shoah* ne aminteşte de suferinţa, de moartea lor, dar şi de a multor altora cu numele pierdut... Un singur cuvânt strânge în el mii de oameni torturaţi, exterminaţi. Mă uit pe lista tipărită: cine a fost oare Reiss Emil? Dar Stern Lajos? Cum a murit Braun Lili? Cum s-a chinuit Adler Herman? Ei, toţi ceilalţi, într-un cuvânt ca un suspin... Asemeni acestuia, spectacolul lui Mihai Măniuţiu evocă, într-o oră, lapidar, concentrat, impresionant tocmai pentru că este aşa (altfel decât, la Zholdak, evocarea îndelungă, cumplită, a Gulagului stalinist). Privit în suita de spectacole datorată regizorului în ultimele stagiuni, deosebindu-se de montarea anterioară, dar conţinând şi unele elemente similare, el păstrează tema suferinţei şi rezistenţei umane în faţa răului distrugător. Este un spectacol emoţionant şi prin modul cum spune mult printr-un puţin anume ales, prin simboluri, metafore, metonimii de o solemnă simplitate, despre moartea miilor de oameni de la Auschwitz.

Pentru a-l realiza, regizorul s-a folosit de „versiunea Primo Levi", de interviurile scriitorului italian care a cunoscut calvarul lagărului nazist (după unul dintre ele – dat la Torino, la 11 aprilie 1987 – se va sinucide, aruncându-se în gol). Scrisul acestuia va depinde definitiv de ororile trăite la Auschwitz. În acel loc, unde – cum spunea – se întâlneau, pentru a fi exterminaţi, „nenorociţii" din vestul Europei şi „amărâţii" adunaţi din ţările estice. Experienţa de acolo îl face să remarce – calculată probabil, de torţionari – lipsa solidarităţii între acei oameni de limbi diferite, veniţi din toate direcţiile. Levi se arată mai curând un sceptic, pentru care omul nu e bun din naştere. „Ura zoologică" este prea vizibilă în evenimentele prezentului, ca şi cum, după Auschwitz, n-ar fi urmat nici o schimbare. Degradarea umană se accentuează pentru cei care „trudesc în noroaie". Concis, precis, fără frumuseţi verbale, Levi se vrea eliberat de „greutatea trupului", de greutatea sa pământească, înălţându-se peste „noroiul" ce-l înconjoară (cum zbor i-a fost şi gestul final). În spectacolul lui Măniuţiu, acţiunile şi semnele vizuale şi auditive, completează – contrapunctic, prin registrul stilistic – duritatea cuvintelor, tonul interviurilor, cu care se interferează.

Într-o cameră dreptunghiulară, vastă, încăpătoare, spectatorii – în număr limitat, aşezaţi de-a lungul pereţilor tapetaţi – vor fi în contact imediat cu ceea ce se va desfăşura în mijlocul lor. Vor privi, însă, din direcţii diferite, vor avea alt unghi de vedere (oarecum, aşa se proceda la *Iov,* dar aici, fără carcasă separatoare).

Lumina, variabilă, va creşte sau va scădea, susţinând emoţia, subliniind semnificaţiile. Toate derivând din decupajul interviurilor şi repartizarea lor în spectacol.



În prim plan, Marian RÂLEA.

Marian Râlea – Primo Levi – răspunde la întrebările reporterilor (femei sau bărbați), dar tace, încordat lăuntric, când interviul aduce, prin tonul său, cu un interogatoriu agresiv. Cuvintele-i sunt ale omului care nu încetează să gândească episodul de viață hotărâtor de la Auschwitz, fixat cu o precizie îngrozitoare în mintea sa. În spațiul evocării, semănat cu pantofi scâlciați – fiecare însemnând o victimă a camerelor de gazare – Levi, în haine de lagăr, se leagănă cu mișcări de vals, fiind poate chiar valsul care acompania deseori drumul celor trimiși la moarte. De astă-dată, lumina scade, după ce, mai înainte, camera se luminase sensibil, când intrase, aducând cu el un pomișor, simbol al vieții. Mișcarea sa are o gravitate rănită, o tristețe meditativă, cu răsuciri ce indică „noroiul" destinat deținuților, dar și cu vizualizări ale doritei eliberări.

Nu este ușor de surprins, într-o cronică, factura muzicală a spectacolului, care nu trebuie redusă la corul numeros, prezent într-o lentă alunecare, strângând la piept pantofii dragilor dispăruți – corul care intervine mereu, ca un „memento", admirabil în demnitatea durerii. În compoziția sa, spectacolul conține teme și acțiuni de tonalități și ritmuri distincte, care se vor contopi spre sfârșit. Astfel, alături de acest cor – pe care-l vedem masiv, dar îl simțim fragil ca o „trestie gânditoare" – apare tema inocenților copii, uciși la Auschwitz. Ei vor fi aduși de un fel de bufon diabolic („Liliachiul", după culoarea straielor), în salturi înșelătoare, vesele dacă n-am ști unde îi vor duce. Fals-dulceag cu copiii, „Liliachiul" va incendia copăcelul lui Levi, va trasa cu creta linii pe podea, peste care vor fi puse linii de tren, mica locomotivă și vagonetele pentru transportul spre lagăr. Este momentul, tensionat prin sensul său, când Primo Levi încearcă să-i strice „jocul", căutând disperat, fără a reuși, să scape copiii...

Regizorul nu face teatru documentar, în înțelesul curent, ci, pornind de la declarațiile lui Primo Levi, preferă o teatralitate ludică și sugestivă, funcționând în contrapunct, care capătă crescendo dramatic. Cu expresia suferinței pe față, Levi se rotește cu ochii la cer, dornic de zbor, dar se împleticește de șine, pierde și el un pantof, spunând: „Sunt din nou în lagăr". Desigur, cuvântul „pantof" n-are, în scris, rezonanța emoțională a obiectului, în spectacol. Levi va adormi (sau muri) cu capul pe pantoful căzut – ca un Chaplin ajuns la Auschwitz... Corul cântă duios, trist, apoi pe alt ritm, viguros afirmativ. Treptat, cu toții se descalță. O vioară răsună. De sus, coboară o coroană de frunze albe, calcinate, acoperindu-i pe toți. După o sincopă a luminii selenare, vom zări doar pantoful negru al lui Levi, printre cei albi, risipiți, ai corului.

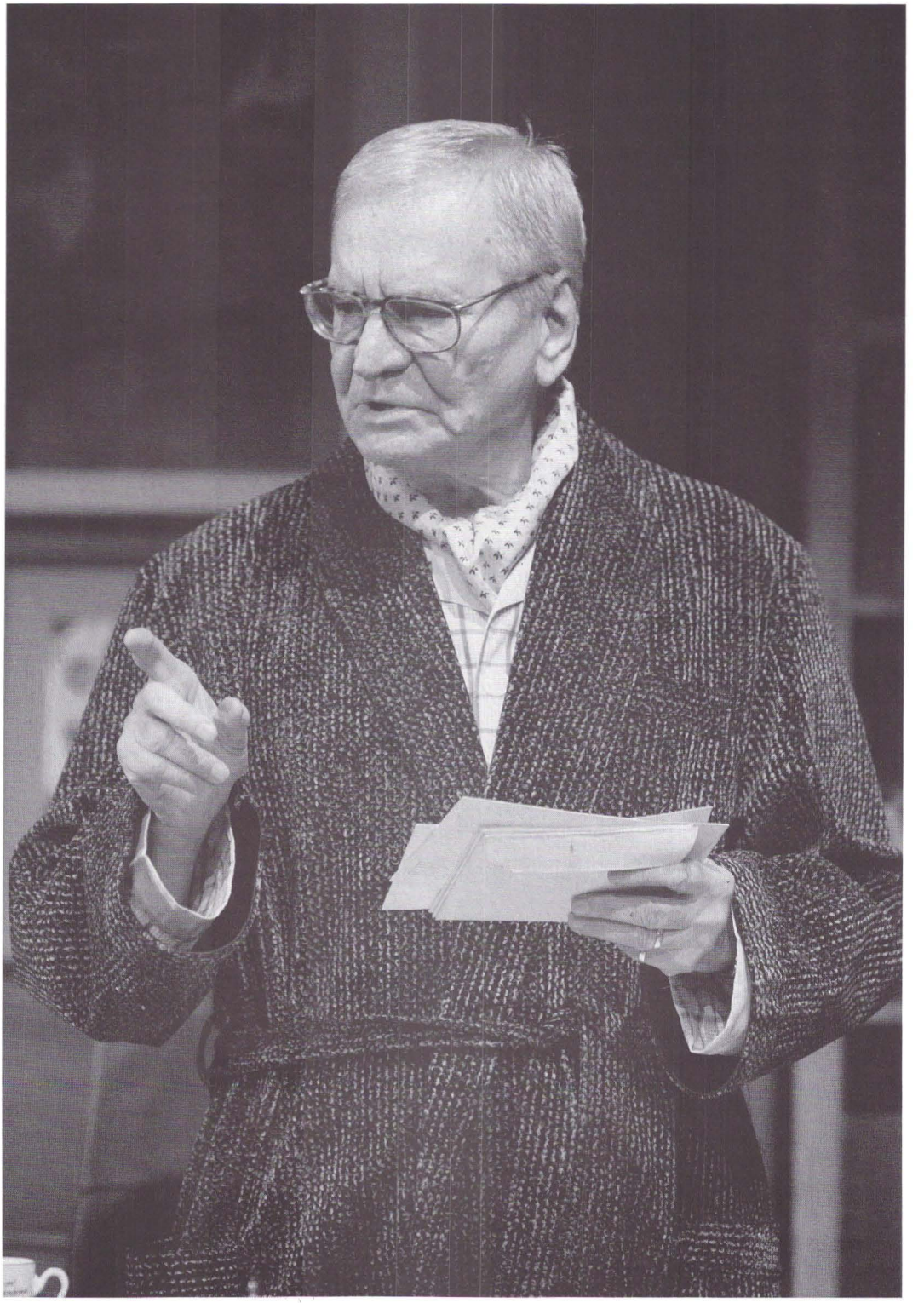
Teatrul de Stat Oradea – Shoah, **versiunea Primo Levi, un scenariu de Mihai Măniuțiu, după interviuri de Primo Levi. Traducerea: Anca Măniuțiu. Regia: Mihai Măniuțiu. Decoruri: Valentin Codoiu. Costume: Iuliana Vâlsan. Orchestra evreiască: W. Vilan Gyuri, Ardelean Gavril, Boroș Petre. Conducerea muzicală: W. Vilan Gyuri. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Cu: Marian Râlea, Doru Presecan, Suzana Macovei, Mariana Presecan, Petre Panait, Ileana Iurciuc, Mariana Neagu, Angela Tanko, Mirela Niță-Lupu, Corina Cernea, Mirela Jurcă, Anca Opriș, Corina Szatmari, Doru Fârte, George Voinese, Sebastian Lupu, Șerban Borba, Adrian Locovei, Pavel Sârghi, Sebastian Lakatos, Ștefan Lakatos, Petra Szabo, Loredana Denisa Fodor, Alexandra Ramona Fodor, Mădălina Roxana Fodor, Tihamer Macovei.**

Adrian MIHALACHE

Beligan forever!

În teatru, există deseori un personaj detașat de pasiunile celorlalți, care-și păstrează calmul și rațiunea, în mijlocul dezlănțuirii generale. El este *raisonneur*-ul, care explică, dar nu se implică. Dramaturgii îl utilizează ca pe un canal de comunicare indirectă între caractere: lui i se fac confesiuni, pe care le colportează; lui i se supun probleme, pe care le analizează; lui i se cer soluții, pe care le eludează. El nu speră, nici nu disperă. Își apără liniștea și își păstrează cumpătul. Fiind lucid și inteligent, este considerat inuman; fiindcă nu dorește nimic, este considerat egoist...

De regulă, *raisonneur*-ul este un personaj secundar. În piesa *Egoistul* (*Le nombril*) a lui Jean Anouilh, jucată la Teatrul Național din București, el este chiar protagonist. Léon Saint-Pé, autor dramatic cu succes la public, dar marginalizat de mediile intelectuale *chic*, este un *alter-ego* al autorului. Aflat la vârsta recapitulărilor (aceasta avea să fie ultima lui piesă), Anouilh se prezintă pe sine, așa cum ar dori să fie: dezabuzat și detașat. Avusese o carieră lungă, de 49 de ani. Începuse prin a fi prizat de critici, ca un continuator al prețiozității lui Jean Giraudoux, și ajunsese adorat de public, ca autor care face ca ideile complicate să pară clare și distincte. Prinsese vânt în pânze cu *Voyageur sans bagages,* în 1937, iar în timpul Ocupației, și-a continuat cariera, nedevenind nici rezistent, nici colaboraționist. În această poziție – aparent sigură, de fapt, cea mai dificilă – și-a



atras criticile ambelor tabere. *Antigona* lui (marele succes din 1944) a părut conciliatoare în raport cu *Muştele* lui Sartre. Aveau să urmeze mari succese de public, inclusiv peste Ocean şi mari dezamăgiri acasă. A sprijinit mişcarea înnoitoare, adusă în teatru de Beckett şi de Ionesco, i-a ajutat pe Vitrac şi pe Adamov. Nimic nu se iartă, însă, mai greu decât facerea de bine, căreia numai limba română i-a găsit echivalentul adecvat... Nerecunoştinţa s-a combinat cu nerecunoaşterea. Succesul la cei mulţi se întâlneşte arareori cu aprobarea celor culţi. Ignorat sau ironizat de *intelligentsia*, Anouilh şi-a găsit consolarea în succes şi satisfacţia în bani. Banii nu aduc fericirea, dar procură cele mai bune substitute, iar, dintre acestea, cel mai preţios este mijlocul de a-ţi asigura liniştea. Saint-Pé, eroul lui Anouilh, câştigă consistent, iar banii şi-i cheltuie pentru a-i ţine pe ceilalţi la distanţă, lucru care i se reproşează mereu. Doza de cinism şi amoralism cu care-şi agrementează replicile nu este înţeleasă ca reflex de apărare, ci ca insultă la adresa sensibilităţii comune.

Un om detaşat de contingent, netulburat de criticile şi de pasiunile celorlalţi, este taxat drept *egoist*. De fapt, el nu se preţuieşte peste măsură, are doar curajul de a gândi cu propriul cap. În loc să depindă de judecata altora, preferă să greşească pe cont propriu. Îşi asumă responsabilitatea păcii sale interioare: este un „şef al sectorului suflete" cu un singur client, el însuşi. Doar astfel poate asista impasibil la dezmăţul fiicelor, la eşecul fiului, la presiunile prietenului, la reproşurile amantei, la resentimentele fostei soţii şi, nu în ultimul rând, la dezastrele instalaţiilor menajere. Pentru a se păstra netulburat – *cool*, ca să folosim un cuvânt la modă –, Saint-Pé nu recurge nici la meditaţia transcendentală, nici nu se integrează în absolut. Are metode mai la îndemână şi mai eficiente: alcoolul şi tutunul. Ele nu-l ameţesc, dimpotrivă, îl ajută să-şi domine incertitudinile. Ştie că incertitudinea este ingredientul cel mai picant al experienţei. De aceea, degustă ceea ce, pe alţii, îi dezgustă.

Saint-Pé îşi scrie piesa pe măsură ce o joacă, deoarece ştie să sesizeze potenţialul dramatic al întâmplărilor, prin care trece. Deznodământul îl obţine punând împreună personaje diferite, dar cu probleme similare, astfel încât ele să şi le rezolve singure.

Maestrului Radu Beligan i se potriveşte rolul lui Saint-Pé ca un costum croit la un croitor de lux. De altfel, şi-a asumat şi rolul „croitorului", punând piesa în scenă. A făcut o distribuţie de zile mari, alăturând monştri sacri de tineri cu nerv. Este vizibil că a căutat cu tot dinadinsul să menţină spectacolul în limitele umorului franţuzesc, ştiind că, pe scenă, şampania franţuzească nu trebuie niciodată înlocuită cu căpşunica „de buturugă". Cu toate acestea, există, pentru urechi atente, mici, aproape infinitezimale, derapaje stilistice. Spectacolul, nu însă şi lectura textului, prilejuieşte asocierea între *Egoistul* lui Anouilh şi *Titanic Vals* al lui Muşatescu. Ca şi Saint-Pé, Spirache Necşulescu este hăituit de familie; unul trebuie s-o înfrunte pe Ardèle, celălalt pe Chiriachiţa; amândoi sunt conştienţi că liniştea se cumpără cu bani grei.

Controlul atent al ritmului, distribuţia inteligentă a accentelor, punerea în valoare a replicilor fac din acest spectacol o demonstraţie de virtuozitate. Un decalaj valoric între „greii" distribuţiei şi partenerii mai tineri este, desigur, inevitabil. Radu Beligan, Carmen Stănescu şi Mihai Fotino strălucesc de energie şi transmit publicului o stare de graţie. Din aceeaşi categorie, Damian Crâşmaru îşi exteriorizează puţin prea mult temperamentul. Sanda Toma uimeşte prin originalitatea cu care interpretează „în forţă" rolul unei menajere autoritare. Mihai

Niculescu, în rolul unui soț „rezonabil", face puntea între generații, impunându-și o interpretare sobră, nuanțată. Aripa tânără pare puțin timorată de vecinătatea „leilor" și încearcă să-și ascundă, sub o mască de vivacitate, complexele. Lamia Beligan pune mult nerv, dar prea puțin umor, în personajul unei femei aflate în căutarea „plenitudinii". Cesonia Postelnicu este ușor stridentă în rolul unei tinere emancipate, iar Silviu Biriș este dinamic, dar vizibil dezavantajat de partitura monocordă. Medeea Marinescu, în rolul consistent al tinerei actrițe, parteneră a dramaturgului, estompează efectele, mai ales în scena suculentă a monologului nocturn.

Performanța acestui spectacol ar trebui imortalizată pe peliculă, pentru a oferi celor ce vin o excelentă versiune „Beligan forever".

Teatrul Național „I. L. Caragiale" din București – Egoistul **de Jean Anouilh. Regia: Radu Beligan. Scenografia: Viorica Petrovici. Coloana sonoră: George Marcu. Distribuția: Radu Beligan *(Saint-Pé)*, Damian Crâșmaru *(Gaston)*, Carmen Stănescu *(Ardèle)*, Lamia Beligan *(Lucie)*, Cesonia Postelnicu *(Marie-Christine)*, Silviu Biriș *(Arthur)*, Mihai Niculescu *(Bernard)*, Medeea Marinescu *(Joséphine)*, Mihai Fotino *(Doctorul)*, Sanda Toma *(D-na Boudard)*. Data reprezentației: 16 noiembrie 2004.**

Nicolae PRELIPCEANU

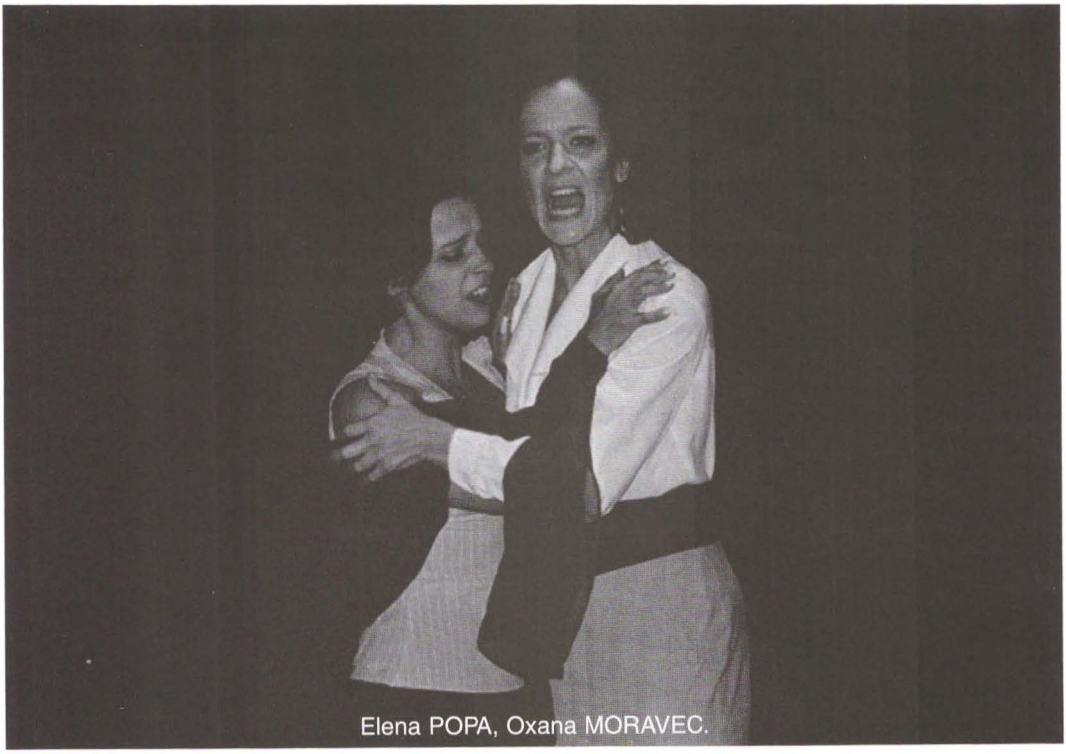
Alexandru Dabija cu Cehov la Ploiești

Probabil cea mai frecventată piesă a lui Cehov, alături de *Unchiul Vania*, *Trei surori* îi prilejuiește lui Alexandru Dabija, la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești, o creație remarcabilă, originală, fără a putea fi acuzată de iconoclastie. Fapt cu atât mai dificil cu cât asupra acestui text s-au încercat directori de scenă de toată mâna și din toate generațiile, dând uneori impresia că resursele cehoviene sunt epuizate. Nu și pentru un regizor ca Alexandru Dabija.

În ultimă analiză – sau în prima, poate? – drama celor trei surori este una de esență bovarică. Visul acestora de a se întoarce într-un „paradis" pierdut conține, în subtext, și o schiță a unei caricaturi a fundamentalului vis omenesc de a regăsi Paradisul inițial...

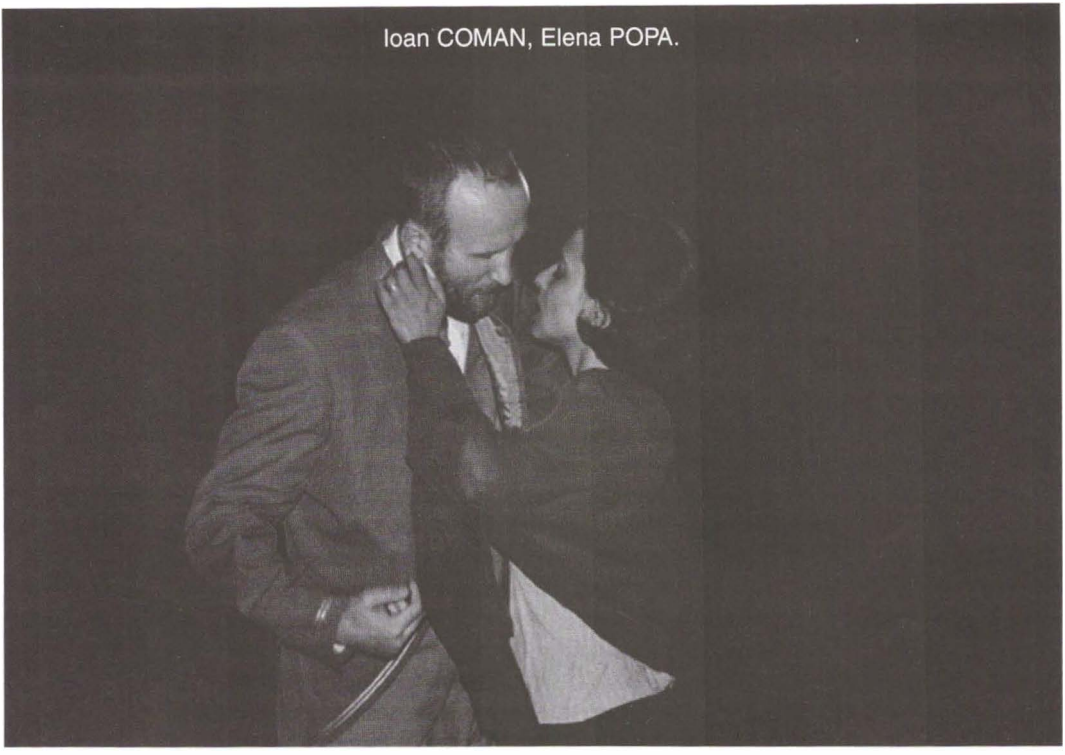
Toată povestea, mai precis toată țesătura poveștilor individuale care constituie marea tristețe comună, se întâmplă într-un spațiu de trecere, între afară și salon, acolo unde lucrurile iau o turnură așezată, la masă, un spațiu și un timp al stabilității acela. Aici, în fața ochilor noștri, Olga, Maşa, Irina și cei din jurul lor sunt, în permanență, în trecere. Exact cum își și închipuie cele trei surori viața în orașul de provincie, ca un popas în drumul spre Moscova. Alexandru Dabija a subliniat acest lucru, esențial pentru înțelegerea dramei, construind o „scenă în scenă", pe unde se perindă cu toții, surorile, fratele lor, Andrei, cei doi curtezani ai Irinei, Tuzenbah și Solionâi, doctorul Cebutâkin, cel care nu mai știe nimic, a uitat totul și citește numai ziare, Kulâghin, Anfisa și Ferapont, spațiu peste care, sub ochii noștri mirați, se înstăpânește Natașa, cumnata mahalagioaică a surorilor cu aer mai aristocratic.

Există în text mai multe niveluri ale visului, dar acesta e singurul motor al vieții personajelor, să zicem sus-puse. El, însă, lipsește cu totul din viața celor de



Elena POPA, Oxana MORAVEC.

Ioan COMAN, Elena POPA.



jos, a Anfisei și a lui Ferapont. Dacă *Verșinin* (Ioan Coman) se exaltă pițigăiat la gândul vieții celor de peste 2–300 de ani, Solionâi își imaginează cum va fi și vor trăi oamenii peste 20–30 de ani. Dacă ne gândim că piesa a fost scrisă în 1900, proiectul lui e de mult trecut în acest moment. Doar al lui Verșinin mai are șanse, e încă în stare pură, de neîntâmplare. Cât despre cele trei tinere femei, ele își fac planuri pe câteva luni („la toamnă vom pleca la Moscova") și tocmai ele sunt cele care rămân. Ironia sorții bântuie serios prin subsolurile textelor lui Anton Pavlovici.

Cele trei tipuri feminine prilejuiesc actrițelor Oana Moravec *(Olga),* Elena Popa *(Maşa)* și Ada Simionică *(Irina)* creații care se reține. Ironia străpunge tristețea în vocalizele Olgăi: *„Vaaaaai! Ce obosită sunt!",* dar subliniază și disperarea care învăluie totul, cu toată bucuria aparentă din replicile inițiale, de la ziua Irinei, care împlinește 20 de ani. Nadiana Sălăgean creează o foarte credibilă Natașa, care pune brutal stăpânire pe casă; ea le trasează chiar, printr-un ingenios efect de scenografie-regie, calea „cea dreaptă" personajelor, instalând un preș lung ca o și mai lungă potecă și apoi un plastic protector. Ea este, în fond, mesagerul tristei realități pentru vag aristocraticele surori, pe care, din nou ironic, Cehov o opune tuturor viselor și proiectelor celorlalți. În limbaj istoric, ea este reprezentanta burgheziei care se înstăpânește, cu obiceiurile ei semipopulare, peste domeniul de altădată al aristocrației. Cu preșul ei, ea le trasează, apoi, „calea, adevărul" și, poate, chiar „viața".

Alexandru Pandele e un Ferapont care contrapunctează, trezind ilaritatea, frământările personajelor. Adrian Ancuța își joacă rolul de personaj resemnat cu viața sa, Mihai Calotă e și el convingător în rolul baronului Tuzenbah. Tudor Smoleanu mi s-a părut mai palid în „evoluția" sa în jos, ratarea lui e, de altfel, chiar în text, mai puțin spectaculoasă decât aceea a doctorului Cebutâkin, excelent

Tudor SMOLEANU, Constantin COJOCARU.

interpretat de Constantin Cojocaru. Finalmente, probabil că acesta e spectacolul care confirmă o actriță – Elena Popa – cu mari resurse pentru tragic, dar și pentru drama burgheză, să-i zicem așa, cum e și pentru rolurile ce înglobează și grotescul din teatrul postmodern, calități pe care i le-a exploatat și Radu Afrim.

Scenografia, clasică, a lui Ștefan Caragiu, îl servește de minune pe regizorul Alexandru Dabija, rezultatul fiind un spectacol de mare intensitate a emoției dramatice și puternic tranzitiv de pe scenă în public.

Teatrul „Toma Caragiu" Ploiești – Trei Surori **de A.P. Cehov. Traducere: Moni Ghelerter. Consultant versiune scenică: Izolda Vîrsta. Regia artistică: Alexandru Dabija. Scenografia: Ștefan Caragiu. Asistent regie: Niculae Urs. Cu: Oxana Moravec *(Olga),* Elena Popa *(Maşa),* Ada Simionică *(Irina),* Tudor Smoleanu *(Andrei),* Nadiana Sălăgean *(Natalia),* Ioan Coman *(Verșinin),* Mihai Calotă *(Tuzenbah),* Constantin Cojocaru–Nicolae Urs *(Cebutâkin),* Adrian Ancuța *(Kulâghin),* Karl Baker *(Solionâi),* Lucian Ștefănescu *(Anfisa),* Alexandru Pandele *(Ferapont).***

Constantin PARASCHIVESCU

Mama și fiul, pe scena debutului

Prezența Maiei Morgenstern pe afișul unui spectacol e o garanție de calitate de afluență. Nu mai e nevoie să spunem de ce, palmaresul actriței e edificator în această privință, a fost numită actrița anului, iar dacă ar fi să selectăm dintre însușirile sale pe cele cu mare rezonanță, am reține mai întâi formidabilul temperament dramatic, apoi disponibilitatea de a alterna și îmbina registrele, de la tragic la comic,inteligența și forța vulcanică ce o caracterizează. Evident, o vedetă în adevăratul înțeles al cuvântului. Căreia ar merita, poate, să i se dedice chiar o piesă.

Un gând inspirat al conducerii Teatrului Evreiesc de Stat i-a oferit șansa întâlnirii cu o piesă care, dacă nu i-a fost dedicată, îi reprezintă celebritatea: *Tango final* (nu *Tangou,* cum greșit e transcris pe afiș și în program) de Mario Diament. Scriitor și ziarist, născut la Buenos Aires în 1942, din părinți evrei polonezi, cu piese reprezentate în America Latină și Europa, S.U.A., corespondențe și articole pentru publicații din Miami, Madrid, New York, Geneva, Tel Aviv, Cairo. Una dintre piese, inspirată din viața mamei sale, *Cartea lui Ruth,* a fost jucată și pe scena acestui teatru în 2002, iar *Tango final,* reprezentată acum, evocă ușor nostalgic și cu umor seducția pe care i-o provocau vedetele cinematografice adolescentului ce petrecea ore întregi în fața ecranului, visând la o viață galantă și aventuroasă. Aluzia la tangou, „cea mai originală expresie muzicală argentiniană", cum îl definește, are în vedere sugestia de „pândă", nu între parteneri eleganți la dans cum ne-am închipui, ci între pisică și șoarece înainte de deznodământul fatal. Asta pentru că între Valeria Duran, fostă vedetă de cinema retrasă de 20 de ani în anonimat, și tânărul reporter Diego Goldstei, venit să-i ia un interviu, se insinuează o cursă de identitate cu dezvăluiri și învăluiri, un joc de-a sincere mărturii și retractări, în care fosta glorie știe să-și valorifice resursele de teatralitate și neprevăzut, iar tânărul, care a avansat totuși cam mult în iscodirea divei, riscă prețul fatal al propriei îndrăzneli.

Când, alături de Maia, în rolul tânărului reporter apare propriul ei fiu, Tudor Aaron Istodor, spectacolul capătă un interes în plus față de alternanțele subiectului, privești mai mult partenerii și relațiile de joc, decât personajele, la urma urmei convenționale. Maia domină, covârșește, e dură și nostalgică, energică și duioasă, reprimându-și remușcările, solitudinea și, firește, tânărul Tudor pare stingher, dar nu e. Cu admirație stăpânită și lucidă, știe să-și exprime răspicat rostul, s-o înfrunte pe femeia capricioasă când își iese din fire, s-o amăgească puțin, detașat și ferm. Sigur că se resimte diferența dintre virtuozitate și concentrarea primilor lui pași, dar nu în sens flagrant, ci agreabil chiar. Doar că unele izbucniri ale interpretei, repetate în fortissimo, ar fi trebuit nuanțate și gradate de regizorul Moshe Zassur, pentru a face mai clară „pânda" și verosimil ritmul jocului.

Din caietul-program: *„Dar cum este să joci alături de propriul fiu?" – „E foarte greu – pentru el!"*. Și: *„Cum e însă să joci cu... mama?" – „Tare! Tare de tot!"*. Spectacolul este interpretat în limba română, pe scena unde a debutat Maia Morgenstern și urcă pentru prima dată în fața publicului fiul ei Tudor, student anul II la U.N.A.T.C., sub bune auspicii, după cum se vede.

Teatrul Evreiesc de Stat – Tango final **de Mario Diament. Traducere: Monica Mihăescu. Regia artistică: Moshe Zassur; scenografia: Constantin Ciubotariu; muzica: Mircea Király. Distribuția: Maia Morgenstern, Tudor Aaron Istodor. Premiera: 26 noiembrie 2004.**

Din nou acasă

Deschiderea celei de a 49-a stagiuni a teatrului „Victor Ion Popa" din Bârlad a coincis cu...întoarcerea acasă. Vreme de patru ani, din vara anului 2000, sala teatrului a intrat în renovare și colectivul artistic și-a prezentat spectacolele la Casa de Cultură și în turnee la Iași, Bacău, Galați ș.a. Sala e acum elegantă, cu fotolii confortabile, acustică bună, mai rămâne de amenajat foaierul și, la a 50-a aniversare a înființării teatrului în localitate, edificiul își va primi oaspeții cu o înfățișare nouă și, sperăm, plăcută. Sâmbătă 16 octombrie cortina s-a ridicat pentru spectacolul *Pelicanul* de August Strindberg, în regia Irinei Popescu Boieru.

Piesa scrisă după 1907, când Strindberg și-a creat la Stockholm un teatru de cameră propriu, după modelul lui Max Reinhardt, și a conceput pentru el câteva drame apropiate ca factură tematică și structură, *Furtuna, Casa arsă, Pelicanul, Sonata Fantomelor.* În ele, cum spune Vito Pandolfi, „Trecutul apasă, constrângând personajele la raporturi crude, la sacrificii neomenești". La confratele nordic, Henrik Ibsen, trecutul intră în scenă, cum știm, ca un personaj real, bulversând prezentul; în drama retrospectivă a lui Strindberg, observă în exemplarul său studiu Ion Vartic, „«apare o noutate față de aceea ibseniană; aici personajul încearcă, prin varii subterfugii, să se derobeze din fața trecutului său. Fie printr-o « inerție somnambulică », asemenea eroilor din *Pelicanul*. Fie printr-o fugă de sine..." *(Ibsen și «Teatrul invizibil»).* Fapt confirmat de mărturia personajului principal în cazul nostru, Mama Elise: „Da, mă trezesc ca dintr-un somn lung, lung! E îngrozitor! Oare de ce nu m-a trezit nimeni până acum?".

Sugestia titlului are în vedere o particularitate a pelicanului de a-și hrăni puii cu propriul sânge. Ceea ce aici se exprimă ca un vehement reproș la adresa Elisei, mama lui Fredrik și a Gerdei, care și-a crescut copiii în foame și frig, înclinată

Scenă din *Pelicanul* de Strindberg.

numai spre satisfacerea propriilor sale plăceri. Cu Axel, amantul pe care şi l-a făcut ginere, ca să-i fie aproape. Soţul a murit în condiţii misterioase, prezenţa lui obsedează însă prin căutarea insistentă a unui testament sau unei sume de bani şi prin balansul repetat al fotoliului gol, care i-a aparţinut, dătător de fiori. Atmosfera stranie, apăsătoare, personaje care se pândesc, se acuză, se hăituiesc, răscolesc sertare, executori judecătoreşti care inventariază bunurile mobile, pentru că familia n-are cu ce-şi achita datoriile. Prilej de reproş din partea lui Axel, ademenit cu o moştenire iluzorie, din partea copiilor, lipsiţi de căldura dragostei şi de afecţiune. În cele din urmă, găsesc doar o scrisoare care o incriminează pe Elise. Pe bună dreptate, regizoarea consideră că „golirea spaţiului şi a sufletelor evoluează treptat ca o simfonie a pierderii şi a zădărniciei" şi încearcă în final „o recuperare a mitului mamei... care se va dovedi, totuşi, Pelicanul".

În decor rece şi translucid, din folii de plastic (Axenti Marfa), evoluează Eudoxia Volbea *(Margret,* slujnica), martor şi acuzator indirect prin gesturi furişate şi priviri ostentative, Marcel Anghel *(Axel*, ginerele), masiv şi insinuant, amăgit şi imprevizibil, Oana Pavalache şi George Sobolevschi *(Gerda* şi *Fredrik),* fiica şi fiul cu aripi frânte, suflete rănite în care drama a atins paroxismul. Lily Popa Alexiu *(Mama Elise)* joacă bine o faţetă a personajului, tocmai cea care i se reproşează, nu însă şi aceea mărturisită, de inerţie somnambulică.

Pentru stagiunea jubiliară conducerea teatrului promite reluarea Colocviului regizorilor din teatrele dramatice, manifestare de prestigiu teoretic şi practic, întreruptă în 1983 la a 13-a ediţie.

Teatrul „Victor Ion Popa" Bârlad – Pelicanul **de August Strindberg. Regia: Irina Popescu Boieru. Scenografia: Axenti Marfa. Distribuţia: Lily Popa Alexiu *(Mama Elise)*, George Sobolevschi *(Fredrik)*, Oana Pavalache *(Gerda)*, Marcel Anghel *(Axel)*, Eudoxia Volbea *(Margret)*, Dan Narcis, Simon Salcă jr., Cătălin Scutaru, Vasile Vrânceanu (în alte roluri). Data reprezentaţiei: 16 octombrie 2004.**

Mircea MORARIU

De la dorință la putință

Leonce și Lena este un text ce obligă la relecturi. Nu pentru că l-ar pune pe cititor în imposibilitatea de a-l descifra, ci pentru că o singură lectură l-ar plasa pe o pistă unică și nu întotdeauna adecvată. Textul e incitant, generator de speculații, cu nișe nenumărate, provocând mereu senzația că nu se lasă dezvăluit integral, că nu-și epuizează sensurile, că mai conține ceva fascinant, tăinuitor de abisuri ascunse în alte abisuri ce ți-au scăpat printre degete. Relecturile confirmă judecata de valoare inițială. E vorba despre o piesă bună și cât se poate de surprinzătoare, mai cu seamă dacă avem în vedere că e scrisă de dramaturgul consacrat mai ales prin viziunea sumbră asupra istoriei și a existenței umane, așa cum apare ea în *Moartea lui Danton* sau *Woyzeck.* E textul unei adolescențe pierdute, al unei vieți terminate prematur, la numai 24 de ani, și care prin bucuria, ingenuitatea, prospețimea, perfecțiunea de dantelărie fină în care nimic nu lipsește și nimic nu prisosește nu poate decât să încânte. Numai că în ciuda aerului său șăgalnic, a romanțiozității sale, a tensiunii vieții și a tinereții care tulbură și cucerește, piesa aceasta scrisă de Georg Büchner la începutul secolului al XIX-lea, pierdută spre a fi regăsită în primii ani ai veacului, surprinde prin inventivitatea și plurisemantismul lingvistic, însușiri ce fac din autorul ei un precursor deopotrivă al suprarealismului, existențialismului, absurdului. De aici, dificultatea despre care vorbeam la început și care justifică soarta, în același timp bună și rea, pe care *Leonce și Lena* a avut-o

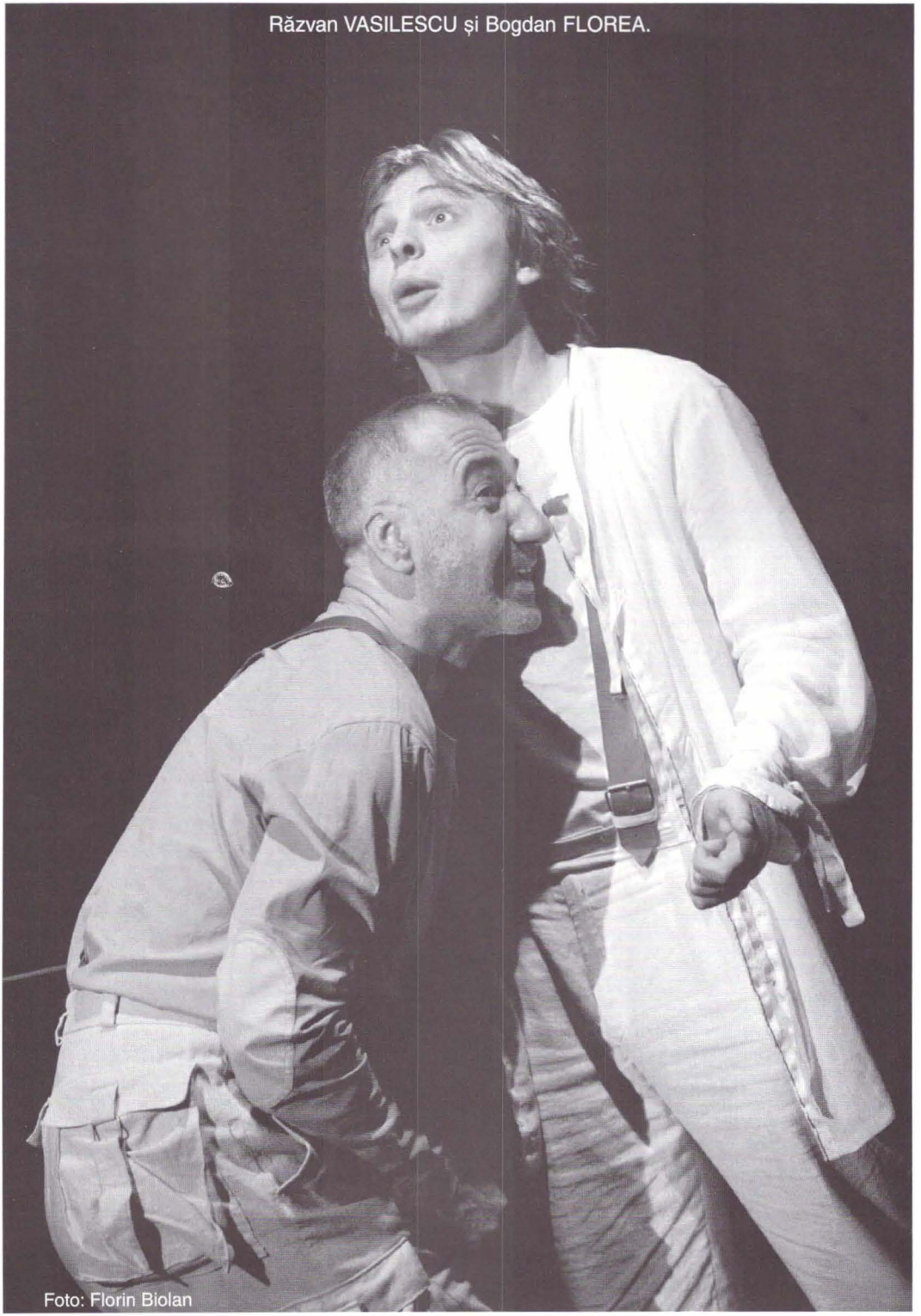
Bogdan FLOREA și Ioana CALOTĂ.

Foto: Florin Biolan

pe scenele românești. Să ne reamintim că piesa a fost introdusă în circuitul autohton în 1970 de un antologic spectacol semnat Liviu Ciulei, de care toți cei ce au avut privilegiul de a-l fi văzut își amintesc ca fiind un amestec perfect de poezie și haz. Piesa a mai fost montată de câteva ori la noi, semnatarul acestor rânduri având știință doar despre un spectacol înfăptuit în stagiunea 1983/1984 la Teatrul Dramatic din Baia Mare de Radu Dinulescu, de un altul, produs în stagiunea 1994/1995 de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj prin care își făcea intrarea în profesie regizoarea Barábás Olga, de cel de la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești (stagiunea 1998/1999), montat de Andreea Vulpe și de Cristian Juncu și, în sfârșit, de montarea de la „Odeon" a lui Alexandru Dabija. Toate, mai mult, mai puțin sau deloc izbutite, au fost primite cu interes, comentate cu asiduitate, concluzia fiind însă că nici unul nu a atins nivelul ediției princeps de la „Bulandra".

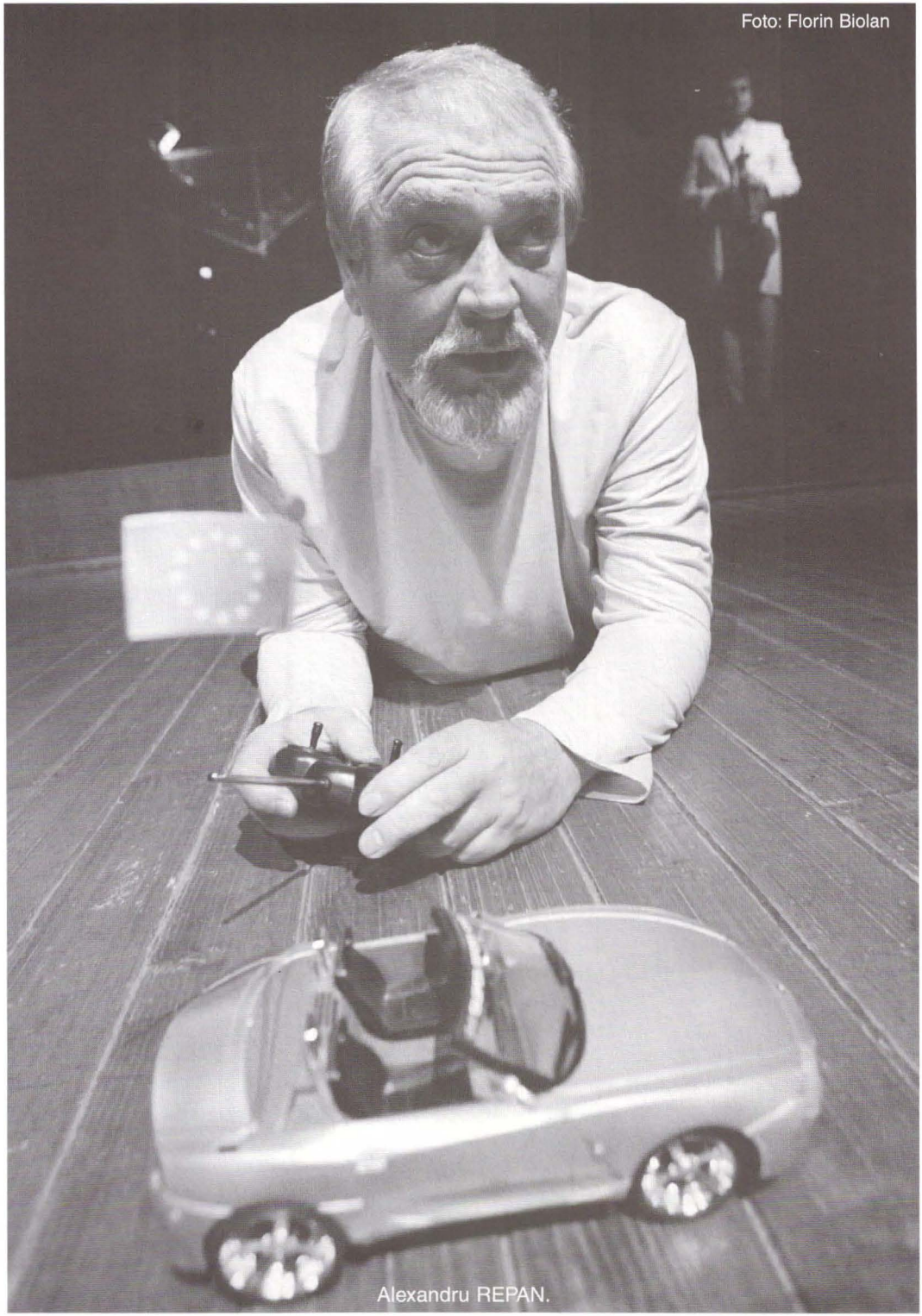
Iată de ce pariul lui Felix Alexa, care a montat piesa la Sala „George Constantin" (Studio) a Teatrului „Nottara" se arată de la început unul considerabil. Sunt semne că regizorul și-a dorit un spectacol-eseu, dar și un spectacol subtil, de rafinament poetic, expus într-o grafie fluentă și înzestrat cu o eleganță ușor calofilă. Că nu a pregetat să întindă câteva capcane spectatorului, făcându-l să creadă că asistă la ceva ușor, la o glumă bună. De aceea, unele personaje, precum cel al Regelui jucat fără probleme de Alexandru Repan, imaginat ca o paiață ilară, decrepită, ce apare însoțit de o mașinuță de jucărie teleghidată, ori cel al Maestrului de Ceremonii, conturat de Alexandru Jitea ca un conformist bățos se situează indubitabil pe un plan deopotrivă al comicului și al grotescului. Ei anunță amestecul de stiluri în care e gândit spectacolul. Căci Regele pare a fi împrumutat din Ghelderode, iar Maestrul de Ceremonii din Molière. Iar citatele se vor înmulți pe măsură ce spectacolul curge. Valerio e, în excelenta interpretare a lui Răzvan Vasilescu, un personaj pe care l-aș numi **de sinteză** ori **de interval**, de trecere, de cumpănă. El își poartă prânzul într-un cărucior de copil, primește ori ia tot ceea ce se află la îndemână. E viclean precum Scapin și profund ca Sganarelle din *Dom Juan*. Ține la distincția categorială dintre nebun și bufon. Felul în care își concepe rolul Răzvan Vasilescu își află un remarcabil pandant în jocul sclipitor, fără cusur al Adei Navrot, o Doică plină de nerv și spontaneitate. E foarte bine că e așa, numai că ar fi fost și mai bine dacă nu numai personajele secundare ar fi avut substanță, ci și protagoniștii. Or, lucrul acesta, cel puțin în cazul lui Leonce, nu se întâmplă, cu urmări în echilibrul montării.

Spuneam că Valerio e un personaj **de interval** pentru că sunt sigur că, dincolo de glume și de haz, Felix Alexa a vrut să fie autorul unei montări profund reflexive. Aici i-a sărit în ajutor Diana Ruxandra Ion a cărei scenografie stabilește cel mai limpede atitudinea filosofică și stilistică spre care a aspirat montarea. Metafora-cheie, subliniată de clepsidra din care se scurge nisip pe toată durata reprezentației, e cea a timpului. Un timp din care, la început, pare să fie abstras Leonce, aflat într-o stare de oboseală, de *lassitude*, cum zic francezii, specifică sfârșitului unei iubiri. „O dragoste care moare e mai frumoasă decât una care se naște", zice personajul spre a-și justifica nostalgia. Încheindu-și conturile cu *Rosetta* (Ioana Calotă), Leonce hamletizează (un nou citat), până a cădea pradă surprizei dragostei, jocului dragostei și întâmplării, *marivaudage*-ului de pe urma căruia se va îndrăgosti de Lena. Bogdan Florea i-a împrumutat personajului pletele blonde, silueta fragilă, privirea melancolică, dar mai are până să ajungă la substanța rolului. În Lena evoluează, cu candoarea pe care i-o remarcasem în *Romantism* de la Piatra-Neamț, Gabriela Crișu. Cei doi au sarcina de a crea



Răzvan VASILESCU şi Bogdan FLOREA.

Foto: Florin Biolan



Alexandru REPAN.

spectacolul iubirii asupra căruia plutește o vrajă asemănătoare celei din *Visul unei nopți de vară*. Reușesc doar parțial.

Liedurile ce mustesc de ironie și de umor negru ale Adei Milea sunt menite să completeze dimensiunea filosofică a montării, rolurile de menestreli fiind asumate de Gabriel Spahiu și de Romulus Chiciuc.

E sigur că spectacolul cu *Leonce și Lena* de la „Nottara" încorporează segmente ce degajă energii și arderi superioare, asupra cărora am insistat în aceste însemnări. Însă la fel de sigur pentru mine e că, dincolo de lucrurile bune ce se pot spune (și pe care nu am ezitat să le spun) despre montare, ar mai fi fost loc pentru ceva mai multă profunzime, un plus de poezie, un pic mai multă și mai autentică **lucrare regizorală**, niteluș mai multă concentrare actoricească pentru ca spectacolul să ajungă la anvergura la care aspiră. Asta însemnând că nici de data asta modelul Ciulei nu a putut fi egalat și că drumul de la dorință la putință e greu și incomplet parcurs.

Teatrul „Nottara" din București – Leonce și Lena **de Georg Büchner. Traducerea: Nina Cassian. Regia: Felix Alexa. Scenografia: Diana Ruxandra Ion. Muzica: Ada Milea. Cu: Răzvan Vasilescu, Alexandru Repan, Bogdan Florea, Gabriela Crișu, Ada Navrot, Alexandru Jitea, Ioana Calotă, Gabriel Spahiu, Romulus Chiciuc. Data premierei: 5 noiembrie 2004**

Antoaneta IORDACHE

Cinci–șase...pentru un teatru recompus

Din fragmentele deștept legate a șase piese de teatru noi, aparținând de sfera în urcare a tinerei generații de dramaturgi români, Ana Mărgineanu a construit un scenariu convingător (intitulat *8.9 8.9...fierbinte după '89)* și care sporește miza controversei – când fierbinte, când mocnită – despre textul autohton. Nu se poate, din nici un motiv, face abstracție la acest spectacol de întrebări ce țin de contextul imediat și cărora și alte instituții ori companii de teatru încearcă, să le găsească răspunsul. Mi-ar plăcea să cred că tânăra regizoare ce vine să propună „dintr-un condei" cinci nume pe afișul teatrului (deși „Foarte Mic", central) nu e „singurul investitor" al bunei idei repertoriale, ci avem de-a face cu – în sfârșit – o programatică ridicare de cortină.

Ca și Iosif Naghiu, cu nu mai puțin candidă stăruință și eu am imaginat soluții, ori dacă vrem, *coperte* întrebărilor ce ne preocupau după '89, privitor la dramaturgia românească. Fel de fel de ipoteze capabile să verifice *cvadratura subiectelor, personajelor, replicilor* între arlechini au fost concretizate ca proiecte și avansate „celor în drept". (Mă refer la insistența fostului secretar al Asociației Scriitorilor din București, fiindcă îmi e cunoscută în detaliu.) Dintre diversele mele „aplicații" de gen, doar volumele de dramaturgie D.R.Popescu – *O batistă în Dunăre*, Naghiu – *Execuția nu va fi amânată* și Vișniec („integrala" pe care-am preluat-o în manuscris de la Iași) au dat o oarecare vizibilitate unghiului (zic și azi) profesional, în care înțelesesem să mă plasez, față de febrilitatea fenomenului de reconsiderare a scrisului pentru scenă. Am avut avantajul de a fi, o perioadă, redactor de carte al

Editurii „Cartea Românească" şi de a relansa, cu autorii menţionaţi şi piesele lor respectabile (de nu şi câteva deosebite), colecţia de carte de teatru a editurii. Or, lăsând deoparte amănuntele particulare, fără *o susţinere serioasă, sistematică şi provocator productivă,* dramaturgia românească (reprezentată de componenţii recentului afiş, de grupul *dramAcum*, de alte coagulări din perimetrul generaţiei) are toate şansele să rămână *o aproximare*, o valenţă culturală periodic invocată în seminarii festivaliere, un subiect pentru provizorii turbioane de opinie în breaslă. Deşi sunt motive să se încurajeze o deslușire clar articulată, ceea ce se vede cu ochiul liber şi „azi", în producţia supravegheată de Ana Mărgineanu. Este, însă, elementar că nici aplaudabila ei iniţiativă, cum nici frecventele acţiuni de promovare UNITER, UNITEXT etc., nu se pot substitui unei configurări – ca – sistem. Ca şi alte proiecte focalizate, unul menit să susţină cu adevărat piesa românească şi spectacolul ei îşi are locul în scenografiile economiei de piaţă liberă...

Obişnuită să fructifice oferta spaţiilor netradiţionale, regizoarea Ana Mărgineanu reuşeşte să creeze un echilibru între planul abordării directe – „în real" – a spectatorului şi momentele „în oglindă". Sala e şi teatru, personajele şi publicul sunt, secvenţial, şi actorii întâmplărilor, *spaţiul este cel al memoriei colective.* Regizoarea nu forţează, ci mai degrabă ademeneşte publicul la starea de participare. Un exerciţiu de integrare a percepţiilor în *aperceptiv* ne dezvăluie, la un nivel, montarea. Poate şi autorii invită la asemenea soluţie spectaculară. În orice caz, prins între surpriză şi emoţie, extras din condiţia protectoare de martor-meditativ, publicul înţelege – parcă – mai în amănunt lucrurile, faptul că ele vin din propria-i realitate. Decupajul textual dă fiecăruia dintre actori posibilitatea să se evidenţieze într-o ipostază sau alta din paleta de tipologii. *Coca Bloos* – lângă o distribuţie inspirat închegată şi care construieşte scene de efect – îmbină cu acurateţe, pe când trece relaxat prin indescriptibil de hazosul ei rol, planurile, de altfel separate (sală / scenă), şi face, deci, să funcţioneze convenţia regizorală potrivit căreia Teatrul şi Lumea s-au suprapus. De finețe – monologul confesiv al Mariei Ploae. Dezinvolte – schimbările de registru (ironic / dramatic / comic) *ale* Izabelei Neamţu, deosebit de iuţi şi de sigure. De asemenea, foarte activi, în cuplu comic, Cristian Iacob–Gheorghe Visu. Un spectacol plăcut, bun, modern, *despre vicleniile actualităţii,* aceea... *fierbinte după '89.* Cine poate şti cu mai multă exactitate decât dramaturgul român Ştefan Caraman sau Peca Ştefan, Petre Barbu, Paul Cilianu ori Călin Blaga ce iluzie, ce dezamăgiri, cât râsu-plânsu, câte alte costisitoare bunuri personale ar vrea omul din stal să-i fie „achitate", în schimbul biletului de teatru?...

Teatrul Mic – 8.9 8.9...fierbinte după '89, **scenariu de Ana Mărgineanu pe texte de Ştefan Caraman, Peca Ştefan, Petre Barbu, Paul Cilianu, Călin Blaga. Regia: Ana Mărgineanu. Muzica: Petre Mărgineanu. Mişcarea scenică: Florin Fieroiu. Cu: Coca Bloos, Maria Ploae, Cristian Iacob, Isabela Neamţu, Cristian Radu.**

În drum spre Canterbury

Dacă intri în sala unde se prezintă adaptarea Nonei Ciobanu după Chaucer urmărit de ideea că scena va cuprinde tot raftul de bibliotecă despre acest Boccaccio englez şi că o dramaturgie a *Povestirilor din Canterbury* trebuie, obligatoriu, să parcurgă textul de la A la Zet, desigur spectacolul te va dezamăgi. Nu e „marea

montare", nu tinde să satisfacă ori să reinventeze aserțiuni privitoare la autor sau la contextul beletristic. Tinde numai să răsfoiască *albumul cu fețe* în căutarea acelor trăsături ce, în mod ciudat, trec granița timpului și sunt încă prezente, pilduitoare. Există un palier didactic al scenariului: care se „citește" și în neabătuta secvențialitate, dar și în modalitatea plastică, contând pe *light design* și proiecții. Captive în decor, proiecțiile „spun" de la început că ecuația montării nu va fi una complicată, ci una „foarte la vedere": personaje drapate și lume din holul teatrului se intersectează și se suprapun. De fapt, locul desfășurării întâmplărilor este și el o proiecție, o „căutare", cum mărturisește regizoarea, un „drum care se merge pe sine" încontinuu, fără oprire. Șapte pelerini, în postură de naratori și, totodată, de personaje active restituie, în regim comico-parodic, inflexiunile acțiunii (din Flandra, Siria, Cetatea Atenei...). Uneori bine controlat de interpreți, alteori menținut cu efort demonstrativ, registrul parodic „convine" – în principiu – viziunii regizorale, problema fiind a dozajului și omogenității tonale în scenă, de la o reprezentație la alta.

Actualizările dinspre final, „desenate" apăsat chiar de regizoare, îi mobilizează la a fi prea expozitivi și pe actori. Altminteri, per total, trupa se achită cu profesionalism, iar în câteva momente, Claudiu Istodor, Radu Zețu, Vitalie Bantaș, Liliana Pană ies evident în prim-plan, fără a forța portanța la public a detaliilor comice. Și Ada Simionică, Bogdan Talașman, Mihaela Rădescu au bune prestații, de parcurs.

Teatrul Mic – Povestiri din Canterbury, **după Geoffrey Chauseer. Adaptare, dramatizare, regie: Nona Ciobanu. Scenografie, light design, proiecții: Iulian Bălțătescu. Muzica: Cristian Tarnovețchi. În distribuție: Claudiu Istodor, Mihaela Rădescu, Liliana Pană, Vitalie Bantaș, Radu Zețu, Bogdan Talașman, Ada Simionică. Premiera:**

Ce se vede la final...

Undeva, cândva...parteneriatul dintre Teatrul Fără frontiere și Teatrul Foarte Mic va fi având un rost, o motivație. Ambele bune. E o întrebare dacă și rezultatul scenic – spectacolul – trebuie să „răspundă" și de intenționalitatea acestei colaborări de fiecare dată, la fiece premieră. Pesemne că da, pesemne că nu, fiindcă viața teatrală nu-și croiește calendarele doar din zile faste, de duminică. Mai e și câte o filă nesemnificativă în top. Piesa Yasminei Reza *(Trei versiuni ale vieții)* are o construcție simplă, imediat descifrabilă la nivelul vieții teatrale. Asistăm la întâlnirea repetată a două cupluri de personaje din clasa mijlocie (oameni relativ realizați), în același spațiu, aproape în aceleași replici, descoperim însă, la reluare, caracterul și relațiile ințlor modificate – iar efectul este hazos, comic. Mediul e developat cu acuitate de text. Din când în când, montarea, sau mai exact actorii exploatează mai mult sau mai puțin fericit substanța comică a piesei. Problema e că prestațiile actoricești nu capătă relevanță, nu sunt „duse" nicăieri, se petrec, trec, rămân exerciții de moment care nu pot salva întregul de la deriva în nesemnificatv. La finalul spectacolului se vede asta foarte clar.Restul e teorie... Sau intenționalitate. Sau o altă montare, cu aceeași piesă simpatică, ofertantă.

Teatrul Fără Frontiere în parteneriat cu Teatrul Foarte Mic – Trei versiuni ale vieții **de Yasmina Reza. Traducerea: Violeta Popa. Regia: Monica Teodorescu; scenografia: Dana Istrate. În distribuție: Alina Berzunțeanu, Gabriel Spahiu, Glanina Corondan, Claudiu Istodor. Premiera: 2 decembrie 2004.**

Alina MANG

„Viața ca o pradă"

Mădălina și Bogdan se întâlnesc într-un avion ce părăsește România cu destinația Irlanda. Ea, minoră și entuziasmată de gândul începerii unei noi vieți, într-o țară „cool" alături de prietenul ei, Voicu, om cu relații care se află deja acolo și-i pregătește lansarea într-o carieră artistică; el, nu tocmai încrezător în viitorul pe care i-l oferă bursa de studii obținută la o facultate de arte din Dublin. Se revăd câteva luni mai târziu, când Voicu, un „pește" insistent și convingător în a racola clienți, îi aranjează lui Bogdan o întâlnire cu „fetița" lui, cu Mădălina. Banii pe care ea îi cîștiga lucrând într-un *fast-food,* la pregătirea kebabului, s-au dovedit a nu fi suficienți pentru a le asigura traiul, așa încât Voicu i-a propus prietenei lui un „job" perfect la care nu va mai fi nevoită să stea atât de multe ore în picioare și din care va câștiga bani adevărați: să se prostitueze. Bogdan și Mădălina îi ascund lui Voicu faptul că se cunosc, îl lasă să creadă că Bogdan este un client fidel, pentru ca ei să se poată întâlni în continuare, iar Mady să îl ajute la realizarea unui film despre lumea prostituatelor cu care el urma să-și încheie studiile de masterat. Vor fi, însă, descoperiți, Bogdan devenind și el victima lui Voicu, prins în acest triunghi vicios din care nu se va mai putea desprinde. Ajutați de cunoștințele lui Bogdan, specialist în multimedia, ei pun pe picioare o afacere cu site-uri obscene pentru a-și diversifica „activitatea". Acest joc murdar în care se lasă

Mădălina GHIȚESCU, Răzvan OPREA și Rolando MATSANGOS.

antrenați, pentru că nu au puterea să-și analizeze și să-și definească opțiunile, le distruge viețile, și-i duce la crimă. Bogdan și Mădălina se îndrăgostesc, ea rămâne însărcinată, devenind astfel inutilă și chiar un pericol pentru afacerea lui Voicu. Împins de acesta, Bogdan săvârșește crima. Povestea nu se sfârșește aici. Voicu va mai găsi în România o Mădălină visătoare, gata să lase totul pentru a pleca în Irlanda să devină vedetă.

Mai multe despre această istorie și eroii ei nu veți afla accesând site-ul *mady-baby.edu*. Este titlul piesei scrisă de Gianina Cărbunariu și al spectacolului ce se joacă la Teatrul Foarte Mic. Textul propune un subiect dur, limbajul folosit este și el astfel. Se spun cuvinte care îi pot șoca pe spectatorii pudici (dacă mai sunt..., având în vedere invazia de mesaje necenzurate și știri deocheate prezente în presă și pe toate canalele audiovizualului la ore de maximă audiență) sau pe acei care au venit la teatru tocmai pentru a căuta o iluzie, pentru a se implica într-o altă lume, fictivă, dar mai bună, și nu pentru a fi părtași unui protest social, chiar dacă el se face cu mijloacele artei. Indiferent de motivul pentru care te-ai afla în sală, asiști la o reprezentație de teatru, de bună calitate, care nu te poate lăsa indiferent. Spectacolul vorbește despre o realitate, pe care chiar dacă o ignori, există; el nu oferă iluzii, ci te îndeamnă să meditezi sau să iei atitudine. Poți să accepți această propunere sau nu. Poți să urmărești reprezentația până la final, să te întristezi, să te amuzi, să te înduioșezi, pentru ca apoi să aplauzi sau să pleci trântind ușa (ceea ce a și făcut un spectator după primele zece minute, în seara premierei). Nu cred că există un răspuns corect și nici nu-l caut. Mă interesează această propunere ca spectacol, ca formă de artă, pentru că are un mesaj de impact social. O generație de artiști tineri aduc în discuție problemele pe care le au unii dintre cei apropiați de ei ca vârstă, dezorientați în lipsa unor repere clare. Scenariul conturează caractere, este construit dinamic, din replici vii. Fiecare dintre cei trei actori are momentul său pe care îl susține cu convingere în fața publicului. Mădălina Ghițescu în Mady joacă inocența și naivitatea unei fete simple ce devine apoi o vampă cu remușcările și sentimentele ei contradictorii, Răzvan Oprea este „adevărat" în rolul proxenetului fără scrupule, Rolando Matsangos ne face cunoștință cu Bogdan, un băiat bun în fond, dar extrem de vulnerabil. În cele două ore, cât durează spectacolul, decorul simplu, compus doar din câteva panouri și practicabile, se schimbă în ritm alert și la vedere, se demontează și se montează iar, sub o altă formă, pentru a redefini spațiul, pentru a fixa un nou loc de desfășurare a acțiunii. Gianina Cărbunariu, care semnează și regia, își compune spectacolul din scene ce se succed uneori cinematografic, folosește proiecții care fie dau dimensiune spațiului (de exemplu o autostradă), fie măresc sau multiplică imagini obsedante și definitorii pentru cele trei personaje și povestea lor (cum ar fi, de pildă, o pereche de buze rujate strident, apetisante, aproape frivole). Toate aceste momente sunt împletite ingenios și cu efect într-un spectacol ce intrigă, ce poate deveni obositor prin agresivitate, dar care este sincer și curat, totodată.

Teatrul Foarte Mic – mady-baby.edu **de Gianina Cărbunariu. Regia: Gianina Cărbunariu. Scenografia: Alina Herescu. Proiecții multimedia: Maria Drăghici, Tudor Petre. Mișcarea scenică: Carmen Coțofana. Producător: Liviu Pavel. În distribuție: Mădălina Ghițescu. Răzvan Oprea, Rolando Matsangos. Data premierei: 5 noiembrie 2004.**

Ticăloşii lui Berkoff

Steven Berkoff? Actorul englez cu ochii de un albastru intens, cu o privire pătrunzătoare şi o expresie a feţei deosebit de mobilă, pe care cei nu foarte interesaţi de lumea teatrului, dar atraşi de cinematografie l-au putut vedea în filme precum *Beverly Hills Cop*, *Rambo* sau *Octopussy*. Născut în 1937 în Stepney, East London, Berkoff, un actor important al generaţiei sale, a studiat Teatrul la Londra şi Paris, a jucat mult, a scris şi regizat piese de teatru. Primul său text dramatic *East* a fost reprezentat la Festivalul de la Edinburgh în 1975. I-au urmat apoi altele: *West*, *Acapulco*, *Greek*, *Harry's Christmas*, *Messiah*... A adaptat pentru scenă şi regizat opere cunoscute precum *Metamorfoza* şi *Procesul* ale lui Franz Kafka, *Agamemnon*, după Eschil, şi *Căderea Casei Usher* a lui E.A. Poe. A semnat regia spectacolelor *Hamlet*, *Macbeth*, *Richard II*, *Coriolan* de W. Shakespeare, *Salomeea* de Oscar Wilde şi multe altele, cu care a realizat turnee în oraşe din diferite colţuri ale lumii. A şi recunoscut, de altfel, public, plăcerea sa de a călători. Urmărindu-i fişa biografică aflu şi de cărţile pe care le-a publicat – jurnale de creaţie (*I Am Hamlet, Meditations on Metamorphosis*, *Coriolanus in Deutschland*, *The Theatre of Steven Berkoff*...), culegeri de scurte povestiri (*Gross Intrusion*, *Graft: Tales of An Actor*...). A primit aplauze şi cronici elogioase din partea celor care i-au urmărit *one-man-show*-urile: *One man*, *Shakespeare's Villain*, *Requiem for Ground Zero*.

Unul dintre acestea, *Shakespeare's Villain* a fost prezentat la Bucureşti, la Teatrul Mic, ca parte a festivalului UK_RO 2004. A fost prima oară când l-am văzut pe Steven Berkoff. Singur, îmbrăcat simplu şi lejer într-o bluză neagră şi o pereche de pantaloni de aceeaşi culoare, fără a fi ajutat de vreun element de recuzită, a captat atenţia întregii săli timp de mai de bine de o oră, vorbind publicului despre ticăloşii lui Shakespeare, despre Macbeth, Richard al III-lea, Iago, Shylock... Şi-a construit discursul scenic într-un mod inedit, complet diferit faţă de celelalte reprezentaţii *solo* la care am mai luat parte ca spectator. A fost o lecţie de actorie, o lecţie despre cum poate fi compus cu inteligenţă scenică un astfel de moment. De la început a mărturisit publicului că nu există un scenariu, că fiecare dintre cei prezenţi contribuie la realizarea spectacolului, care se creează atunci, pe loc. Am ştiut că nu este aşa, că acele vorbe făceau deja parte dintr-un text pregătit dinainte, dar jocul său m-a determinat să mă îndoiesc de acest lucru. Am trăit senzaţia că improvizează permanent. Experienţa adunată din reprezentaţiile anterioare l-au făcut să fie pregătit şi să aibă replicile potrivite pentru fiecare situaţie. De pildă, în timpul spectacolului a sunat telefonul unuia dintre spectatori. Reacţia sa a fost firească şi spontană, a spus cu umor: „pe mine mă caută, trebuie să fie managerul meu". Probabil că i s-a mai întâmplat asta şi a avut aceeaşi replică, dar îţi lăsa impresia că era pentru prima oară.

Ticăloşii lui Shakespeare nu este alcătuit din monoloage ale personajelor amintite mai sus, ci este o analiză a acestor caractere „rele", a stărilor conflictuale care le conduc spre fapte reprobabile, atât din perspectiva literară, cât şi din cea a actorului pus în situaţia de a interpreta un asemenea rol. Steven Berkoff îi priveşte cu detaşare pe aceşti eroi negativi ai lui Shakespeare, îşi introduce spectatorii în atmosfera de lucru a artistului care caută soluţia ideală de abordare a unui personaj. Comentează relaţia autor–regizor–actor.

Foloseşte ironia, anecdota, face trimitere la alţi celebri interpreţi ai lui Shakespeare, la Sir Laurence Olivier, Ian McKellen, Peter Hall, la eroii negativi din filmele contemporane. Pătrunde incisiv în psihologia „ticălosului" şi propune un alt mod de a-i privi pe ticăloşii Marelui Will. Este de acord că ei fac rău în mod deliberat. Dar, spune el, există mai multe tipuri de ticăloşi: cei care sunt astfel prin natura firii lor, cei care devin ticăloşi, puşi în diverse situaţii şi cei care sunt produsul unei societăţi aspre şi neîndurătoare. Imaginea generală asupra lui Macbeth este una îngăduitoare, Lady Macbeth fiind considerată adevărata ticăloasă. În schimb, Berkoff o absolvă de orice vină şi-l prezintă pe Macbeth drept singurul mare ticălos din piesă. Priveşte aceste personaje ale lui Shakespeare drept nişte „ticăloşi necesari", elemente cruciale ale structurii conflictuale, adesea mai interesanţi decât eroii pozitivi şi care stârnesc uneori chiar simpatia şi mila publicului.

În *one-man-show*-ul său, Steven Berkoff este Iago, Othello, dar şi Desdemona, Hamlet, dar şi Gertrude, Macbeth, dar şi Lady Macbeth. Coboară scări inexistente, pe care însă te face să le „vezi", „simţi" tăişul unei săbii invizibile, „auzi" zgomotul unei uşi trântite. Trece cu uşurinţă de la un rol la altul. Este un excelent vorbitor. Vocea şi corpul îi sunt partenerii perfecţi şi a dovedit că sunt şi singurii de care are nevoie pentru a face un spectacol de teatru de bună calitate.

British Council în parteneriat cu Teatrul Mic – Ticăloşii lui Shakespeare. ***One-man-show*** **de Steven Berkoff. Data reprezentaţiei: 7 octombrie 2004.**

Adrian PALCU

Între intenţii şi realizare

William Hazlitt remarca odinioară că „*Furtuna* e una dintre cele mai originale şi mai perfecte piese ale lui Shakespeare [...]. Este plină de graţie şi de grandoare. Personaje umane şi imaginare, dramaticul şi grotescul sunt amestecate împreună cu cea mai înaltă artă, fără ca aceasta să fie ostentativă."

Sunt observaţii pertinente ce şi-au găsit ecou la numeroşii directori de scenă care, de-a lungul anilor, lăsându-se seduşi de farmecul poetic al acestei piese-testament, au încercat să ridice în trei dimensiuni nu numai imaginile – fabuloase, în sine – dar mai ales tâlcurile şi metaforele poveştii. Cu mai multă sau mai puţină inspiraţie. Cu mai mult sau mai puţin succes, după caz. Pentru că piesa (bogată în simboluri şi semnificaţii), propunând o generoasă diversitate a situaţiilor şi un evantai larg al tipologiilor, lasă câmp de manevră – practic, nelimitat – imaginaţiei regizorului. Dar, în acelaşi timp, şi acoperă cu frunzişul unei luxuriante teatralităţi – nelimitată şi ea, fiind vorba de Marele Will – capcana adâncă şi periculoasă a diluării coerenţei. Fundul acestei capcane poate fi atins prin căderea în neinteresant, fastidios şi încâlcit.

E vorba, deci, de un echilibru subtil (la nivelul construcţiei dramatice şi al replicii) între concreteţea lumii reale şi magia plăsmuirilor imaginaţiei. Un balans permanent. (Pseudo) conflictul între teluric şi apolinic e rezolvat în manieră poetică tipic shakespeariană prin afirmarea binelui şi restaurarea ordinii morale în lume, iar translarea pe scenă a acestui sâmbure narativ învelit în tul poetic reclamă o

viziune regizorală fermă şi limpede, o acoperire strălucitoare a rolurilor şi – de ce nu? – un dram de nebunie (magie?) scenică. Desigur, nu toate montările acestui text pot beneficia de minunata trupă din perioada de glorie a Teatrului „Bulandra", sau de ochiul format şi mintea clară ale lui Liviu Ciulei. Dar această evidenţă nu trebuie să funcţioneze ca impuls inhibitor. Dimpotrivă, cred eu, ar trebui să amplifice ambiţiile artistice (în sensul bun al sintagmei) spre atingerea unei performanţe care să ridice – măcar într-un mod onorabil şi onest – mănuşa unei asemenea provocări, rămasă etalon de măiestrie al vieţii teatrale româneşti, iată, la aproape trei decenii de la „comitere".

Radu Dinulescu se află la prima lui întâlnire, ca regizor-creator, cu universul shakespearian. Fascinaţia textului lucrează asupra directorului de scenă, îi alimentează (nu până la capacitatea maximă, totuşi) rezervorul inspiraţiei, îi potenţează reflexul narativ, dar ea se opreşte undeva la jumătatea drumului dintre concretizarea scenică şi seducţia (obligatorie în cazul adevăratelor izbânzi teatrale) care era de aşteptat să se transmită asupra spectatorului. Din păcate, sala abandonează foarte repede filonul aşa-zicând serios al mizanscenei, devenit prea puţin atractiv, şi urmează o direcţie mai facilă (cumva la prima mână), reacţionează mai cu seamă la apariţiile pitoreşti (la limita vulgarităţii, uneori dincolo de ea) ale lui Trinculo şi Stephano (schiţaţi în cheie apăsat burlescă de Florin Covalciuc şi Doru Nica), sau la gemetele şi gesturile ilare ale lui Caliban (Nicu Mihoc, aici cu o turaţie a motoarelor peste turaţia de ansamblu a trupei, dar fără a putea modifica în bine impresia de ansamblu).

Şi totuşi, unde se voalează imaginea de ansamblu? Cum de tocmai filonul poetic al poveştii rămâne undeva într-o zonă neinteresantă pentru spectator? De ce emoţia nu ia în stăpânire stalul şi lojile? Întrebări-obsesie ce îşi găsesc parţial elucidarea, pentru că premisele sunt aşezate bine, povestea e depănată inteligibil, actorii rostesc corect (poate nu întru totul convinşi/convingători), luminile cad unde şi când trebuie, acrobaţii *trupei Urania* au o plastică eficientă, se mişcă asemenea unor spiriduşi omniprezenţi cum cere povestea.

Cred că explicaţia trebuie căutată în faptul că toate aceste calităţi, suficiente în spectacole obişnuite, fie şi însumate fac prea puţin când e vorba de *Furtuna*.

Pentru un actor de anvergura lui Valentin Voicilă, a spune că el face aici o mare creaţie înseamnă a-i jigni forţa artistică şi simţul critic. El compune un Prospero ponderat, cu alunecări bine controlate între cele două lumi, cam monoton şi solemn, dar complet lipsit de mister. Acelaşi reproş l-aş formula şi în cazul lui Ariel. Spiriduşul schiţat de Carmen Vlaga e lipsit de apetit ludic. Actriţa compensează într-o anumită măsură, printr-o mobilitate fizică remarcabilă şi prin relaţionarea cu partenerii în scenele în care se amestecă, fără a fi văzută, printre făpturile umane naufragiate. Alexandra Didilescu *(Miranda)* şi Sorin Calotă *(Ferdinand)* aduc un plus de prospeţime, repede dizolvată în context. Iulian Copacea *(Gonzalo),* după o pauză de câţiva ani de pe scenă, revine într-un rol vizibil, inventariat (în consecuţia unei pauze atât de lungi) la capitolul surprize plăcute.

Un personaj rupe totuşi monotonia, se singularizează în peisaj, te stârneşte şi te face să-l urmăreşti cu maximă atenţie. E Alonso, ducele Neapolelui, singurul personaj la care am remarcat o evoluţie, o motivare de o anume adâncime a gestului, un „ceva" dincolo de cuvinte şi de priviri. Un parcurs (psiho)logic, o încărcătură de gând care trece rampa. Meritele revin interpretului acestui rol, Ioan Petcr, care s-a ostenit să configureze o biografie, un trecut.

Produce reală plăcere (estetică) elegantul caiet-program al spectacolului. Prin *design*-ul îngrijit şi aspectuos (Mihai Păcurar), prin eficienţa şi inspiraţia selectării textelor (Ovidiu Cornea), el ar trece cu brio examenul exigenţelor, chiar şi ale unui teatru cu ştaif, precum mai-sus-pomenitul „Bulandra". Spectacolul, din păcate, deocamdată nu. E de sperat ca reprezentaţiile următoare să-i netezească asperităţile, să-i dea o mai bună instalare în zona artisticului şi să-l centreze oarecum pe traiectoria lui către public.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici" Arad (Sala Mare) – *Furtuna* de William Shakespeare. Regia: Radu Dinulescu. Decor: Doru Păcurar. Costume: S. Mitache. Light design: Lucian Moga. Muzica: Cristian Tarnoveţchi, Constantin Fleancu. Distribuţia: Valentin Voicilă *(Prospero)*, Ioan Peter *(Alonso)*, Costin Gavază *(Sebastian)*, Bogdan Costea *(Antonio)*, Nicu Mihoc *(Caliban)*, Carmen Vlaga *(Ariel)*, Sorin Calotă *(Ferdinand)*, Alexandra Didilescu *(Miranda)*, Iulian Copacea *(Gonzalo)*, Florin Covalciuc *(Trinculo)*, Doru Nica *(Stephano)*, Claudiu Oblea *(Adrian)*, Ionel Bulbuc *(Francisco)*, Călin Stanciu *(Şeful de echipaj)*, Mariana Tofan *(Iris)*, Mariana Dănilă *(Ceres)*, Angela Petrean *(Junona)*, Trupa „Urania" (nimfe şi duhuri). Data reprezentaţiei: 20 noiembrie 2004.

Prea mic pentru o istorie atât de mare

Niciodată parcă tema individului aruncat fără scrupule în universala maşinărie de tocat carne a războiului – demers întotdeauna împlinit în numele unor necesităţi istorice ori sub stindardul unor idealuri (de cele mai multe ori nebuloase pentru spiritele lucide) – nu a fost mai acută decât acum, în contemporaneitatea confluenţei dintre milenii. Pentru că niciodată omul nu a fost mai minimalizat, ca individualitate irepetabilă, decât acum, când cu toţii, la scară planetară, am devenit nişte simple procente statistice, milioane de locuitori ai unor teritorii, majorităţi sau minorităţi, grupuri sociale, profesionale, electorale, sexuale, confesionale. Ori – cel mai frecvent – consumatori (de rangul 1, 2, 3...)

Trăim în plină postistorie (după unii). Am consumat experienţe socio-culturale fascinante, judecăm totul prin grila postmodernităţii şi ne întrebăm, de la Beckett şi Ionesco încoace, ce mai poate urma după absurd? Postabsurdul, evident. Descartes a murit cu mult înainte, iar trestia lui Pascal nu se simte, nici ea, prea bine. Ea presimte dureros sezonul treieratului care se anunţă devastator.

Textul lui Vişniec, *Caii la fereastră*, sondează un sol mustind de paradoxuri. Lumina nu mai e orbitoare, dar vocile caută încă explicaţiile ultime ale răului care potenţează fiara din om. Se încearcă explicarea inexplicabilul prin demontarea mecanismului până la nivelul ultim, acela al chimiei relaţiilor dintre bărbat şi femeie, dintre tată şi fiică, dintre mamă şi fiu, respectiv dintre femeia supravieţuitoare şi reprezentantul autorităţii statale. Familia versus istoria. Vişniec pune corect microscopul deasupra eşantionului studiat, creează premisele unei meditaţii (triste, în esenţă) despre destinul – inevitabil – războinic al omului. Spălarea de creier a avut loc deja. Frumuseţea şi inocenţa au fost refuzate în această lume. Ele mai pot apărea doar sporadic şi pe termen limitat, prin ceea ce, îndeobşte, numim miracol. Regizorul – aici, la cel mai inspirat demers al său pe scena arădeană – reglează acordul fin al analizei. Focalizează discursul. Adaugă o lentilă foarte importantă investigaţiei,

Angela PETREAN și Ioan PETER.

care să facă instrumentul mai performant şi detaliile studiate mai clare. Numai că ceea ce se vede e terifiant – şi e terifiant pentru că are aspect de normalitate. Am mai auzit gânditori care afirmau că războiul e o funcţie socială naturală. Aşa pot părea lucrurile privite dinspre „maşinărie". Sau dinspre imperturbabila eternitate. Dinspre „beneficiarul" acestei „funcţii naturale", dinspre individul viu care – încăpăţânându-se să rămână o entitate distinctă – nu mai are altă şansă decât nebunia (cu varianta ei blândă – autismul), lucrurile se văd mult mai dramatic. Apa e mereu neagră, nu mai are capacitatea de limpezire. Ea doar curge. Ca şi sângele. Ceea ce ni se propune de dincolo de „fereastră" (mereu murdară pe dinafară), prin ochelarii de cal ai istoriei (sau ai postistoriei, tot aia e) nu e prea comod. Nu e nici măcar igienic. De la macrocosmosul războiului coborâm – în plină miopie – la microcosmosul conştiinţei, pe calea unei tulburătoare intimităţi cu suferinţa cea mai intensă (despre care manualele de istorie nu vorbesc, sau o fac în treacăt, la modul numeric-contabilicesc). Poate cizmele cazone, aduse de mesager în finalul spectacolului, ar fi trebuit să-i împresoare şi pe spectatori, nu numai pe eroină. Efectul ar fi fost copleşitor, şocul conştiinţelor somnolente violent.

Ca actor stăpân pe meserie, frisonat şi în alte ocazii de impulsul artei de autentică factură, Ioan Peter găseşte cheia unui realism fantast, tulburător, prin care aduce foarte aproape de spectator această degradare a mentalului şi a raporturilor individului marcat de război cu cei din jurul lui. Devine clar că orice tip de înregimentare şubrezeşte mintea. Impresionează demersul lui interpretativ prin fineţea cu care amănuntul (în gestică şi în rostire, în evoluţia în crescendo de la o ipostază la alta), are relevanţă pentru sensul mesajului transmis. În ultima ipostază (Hans) actorul atinge pragul virtuozităţii şi dă plusul de strălucire de care orice piesă (cât de profundă ar fi) are nevoie pentru a trece rampa.

Dereglarea fizicului dislocă echilibrul psihic şi invers. La nivel individual. Specia, însă, se autoreglează. Femeia deţine acest rol regenerator, ea traversează cu un soi de resemnare tragediile, fără a oculta – în cele mai variate împrejurări – speranţa. Angela Petrean îşi diferenţiază corect cele trei ipostaze ce i s-au încredinţat. Suportă cu stoicism tirania unui tată mutilat, e suficient de tâmpă pentru a face pereche cu un militar decerebrat, iar ca mamă dă expresie tragică disperării în faţa pierderii feciorului în luptă (sau, pe lângă luptă). Numai că istoria (cea dintâi carte..., nu-i aşa?) e implacabilă şi se ocupă, într-o asurzitoare linişte sapienţială, cu hărţi colorate, cu locuri şi date ale glorioaselor bătălii, cu cuceriri şi anexări de teritorii, cu revoluţii şi exoduri, cu lovituri de stat şi cu diplomaţia sterilă a cancelariilor. Cu interpretări savante, cu teoretizarea motivaţiilor. Cam monoton, deşi încearcă să individualizeze apariţiile mesagerului, să distingă cele trei moduri de a aduce vestea nenorocirii, Sorin Calotă nu face risipă de fantezie în creionarea personajului său arhetipal. Ce procent din această monotonie revine viziunii regizorului, cât propunerii actorului – e de cercetat încă.

Avem Carlowitz, Breslau... şi câte or mai fi. Avem multe păci în istorie, dar asta înseamnă automat mai multă pace? Cu cât păcile sunt mai multe, cu atât pare că lipseşte mai abitir PACEA. E singurul bun de consum pe care abundenţa îl ucide. Raportul calitate–preţ nu mai interesează pe nimeni. Plăteşte, copios de fiecare dată, individul devenit între timp o simplă plăcuţă de identificare şi nimic mai mult.

Imaginea-simbol a spectacolului – atât de percutant prinsă în soluția regizorală – e de o simplitate tulburătoare. Spre final, în scena penultimă, soția dă naștere unei caschete militare. E concluzia, de un firesc absolut, a întregului spectacol. Hans s-a perpetuat, piesa poate să reînceapă.

Teatrul de Stat „Ioan Slavici" Arad (Sala Studio) – Caii la fereastră **de Matei Vișniec. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decor: Doru Păcurar. Costume: Oana Văran-Goia. Distribuția: Sorin Calotă *(Mesagerul)*, Angela Petrean *(Mama, fiica, soția)*, Ioan Peter *(Fiul, tatăl, soțul)*. Data reprezentației: 15 octombrie 2004.**

Mircea MORARIU

Pledoarie pentru pacea și liniștea mondială

În confortabila Sală Studio a Teatrului arădean, teatru care de puțină vreme l-a ales, drept patron spiritual pe Ioan Slavici, se joacă un izbutit spectacol cu piesa *Caii la fereastră* de Matei Vișniec. Piesă de tinerețe a unuia dintre liderii generației optzeciste (o generație care, din păcate, s-a ilustrat firav și cu multă timiditate în spațiul literaturii dramatice), *Caii la fereastră* a avut parte de premiera absolută doar în stagiunea 1993–1994 la Teatrul Mic. Mulți își amintesc că premiera, care ar fi însemnat debutul scenic al lui Vișniec, ar fi trebuit să se petreacă în 1986, la Teatrul „Nottara", dar faptul a devenit imposibil din pricina exilării în Franța a autorului. Versiunea de la Teatrul Mic, realizată de Nicolae Scarlat, – cel ce multă vreme a fost principalul și eficientul promotor al lui Matei Vișniec în spațiul teatral românesc, a devenit posibilă datorită unui premiu acordat de o societate comercială particulară și de revista *Teatrul azi* și care a constat în finanțarea costurilor montării. Așa a avut atunci Nicolae Scarlat șansa de a-și continua fidela și fertila investigație scenică a teatrului lui Vișniec.

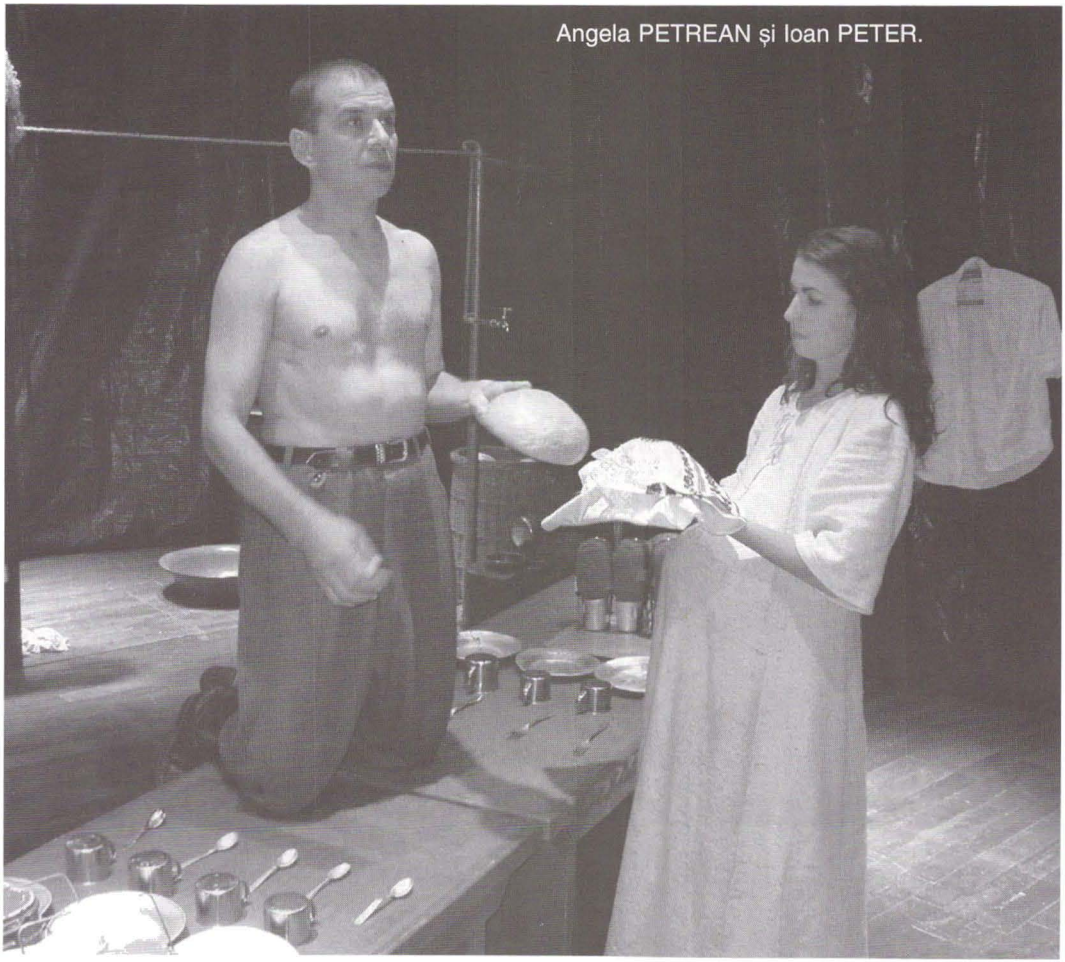
La Arad, regizorul Radu Dinulescu s-a apropiat de piesă dintr-o nevoie interioară determinată de propria sa experiență de viață. După cum bine se știe, *Caii la fereastră* se atașează unor preocupări de largă circulație în literatura postbelică (dramatică și nu numai), concentrate asupra dezvăluirii traumatismelor provocate omenirii și psihicului uman de mereu repetata experiență a războiului. Or, după cum mărturisește Radu Dinulescu în elegantul caiet de sală redactat de Ovidiu Cornea și conceput grafic de Mihai Păcurar, petrecând lungi perioade în țări grav afectate de război (Israel și Serbia), regizorul a putut constata *de visu* că „oamenii sunt adânc însemnați în conștiință de imaginea morții, de absurditatea momentului fatal în care trecerea în neființă nu are nici o logică". Iată de ce Radu Dinulescu a proiectat o montare ce se dorește „o pledoarie pentru pacea mondială și liniștea individuală". Regizorul găsește tonul potrivit pentru a releva gravitatea situației de criză istorică și morală reprezentată de starea de război, percepută ca o aberație a istoriei și care aduce cu sine ceea ce Radu Dinulescu numește „deviația psihicului în masă".

Piesa e alcătuită din trei episoade „familiale", plasate în trei momente istorice diferite, desprinse dintr-un război mai mult sau mai puțin celebru, surprinzând

efectele tragice şi groteşti ale expansiunii spiritului belicos. Sub privirile îngrijorate ale Mamei, Soţiei, Fiicei, vedem trecerea spre demenţă a Fiului, Tatălui şi, respectiv, Soţului marcaţi de realitatea sordidă şi grea în costuri umane reprezentată de măcelul organizat.

Spectacolul lui Radu Dinulescu are forţă, e dinamic, exploatează arta contrastelor, nu cade în patetism şi izbuteşte să pună eficient între paranteze tezismul de care e marcat textul. Cei trei interpreţi – Angela Petrean *(Mama, Fiica, Soţia),* Ioan Peter *(Fiul, Tatăl, Soţul)* şi Sorin Calotă *(Mesagerul)* au evoluţii sigure, atent diferenţiate stilistic în fiecare secvenţă în parte, astfel încât reprezentaţia înseamnă o izbândă înţeleasă ca rezultat al elaborării şi al disciplinei profesionale. Izbândă la care contribuie în mare măsură decorul semnat de Doru Păcurar şi costumele Oanei Văran-Goia. Indiscutabil, montarea simplă, de o elegantă austeritate de la Teatrul arădean reprezintă ceea ce se cheamă „un succes de echipă".

Teatrul „Ioan Slavici" din Arad – *Caii la fereastră* **de Matei Vişniec. Regia artistică: Radu Dinulescu. Decorul: Doru Păcurar. Costumele: Oana Văran-Goia. Cu: Sorin Calotă, Angela Petrean, Ioan Peter. Data reprezentaţiei: 15 octombrie 2004.**



Angela PETREAN şi Ioan PETER.

Cool!!!

E cât se poate de firesc ca tinerii directori de scenă să aibă în setul lor de priorităţi promovarea literaturii dramatice ce se concentrează asupra problemelor generaţiei din care fac parte ori de care îi despart doar foarte puţini ani. ***Norway, today*** e un astfel de text. Scrisă în 2001 la comanda unui teatru din Düsseldorf, această presă despre tinereţe, iubire şi sinucidere, despre internet şi influenţele sale, i-a adus dramaturgului Igor Bauersima, născut la Praga în 1964, Premiul pentru „cel mai bun autor în devenire" decernat de revista „Theater Heute" ca şi un premiu al publicului acordat cu ocazia Zilelor Teatrului din Mulhein. Un *site* creat pentru sus-numita piesă e, din câte se pare, vizitat cu asiduitate. Piesa se joacă în multe teatre europene, iar traducerea ei în limba română i se datorează lui Victor Scoradeţ şi i-a servit unei prime montări regizate de Andreea Vălean în stagiunea 2002/2003, la Teatrul „Odeon" din Bucureşti.

Norway, today e un text cu şi despre tineri, despre încredere şi disperare, despre jocul sentimentelor, despre teribilism şi autenticitate, despre viaţă şi sinucidere. Piesa e fundamentată pe un fapt real. La 9 februarie 2001, un tânăr, sătul ori care doar credea că e sătul de viaţă, caută pe internet oameni ce nutresc aceleaşi gânduri suicidare, intră în dialog cu o fată cu care apoi se întâlneşte, iar 10 zile mai târziu se aruncă împreună de pe stânca Prokestolen. Cât de profund sunt animate cele două personaje ale piesei de gândul sinuciderii şi cât e făcătură şi teribilism adolescentin, cât de adânc resimt ei acuitatea faptului că adesea în viaţă te încearcă sentimentul că nu mai ai nevoie de tine însuţi, cum poate sentimentul morţii să se metamorfozeze în dovadă a existenţei umane, câtă luciditate dar şi câtă vanitate ori laşitate se află în spatele deciziei celor doi de a-şi pune capăt zilelor sunt temele esenţiale ale acestui text prin care Igor Bauersima a conferit un nou sens conceptului de teatru-film.

Sunt numeroase şi convingătoare indiciile că tânărul regizor Radu-Alexandru Nica a intuit plurisemantismul textului, şi-a pus numeroase întrebări pe marginea lui, l-a iscodit inteligent şi cu folos, cu delicateţe şi înţelegere, dar şi cu justă măsură. Intrat în profesie printr-un remarcabil spectacol intitulat *Am angajat ucigaş profesionist*, oferind apoi o reuşită montare a *Norei* lui Ibsen în care era de observat efortul de reconstruire şi esenţializare a partiturii, pendularea printre meandrele unei lumi cu o existenţă labirintică, Radu Alexandru Nica realizează acum la Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu un experiment inedit. Acelaşi spectacol e jucat cu aceiaşi actori atât în limba română cât şi în limba germană. Nu am văzut decât varianta în româneşte, despre care pot să spun că e clară, echilibrată, deloc lacrimogenă, însă cât se poate de sensibilă. Carmencita Brojboiu a realizat o scenografie inteligentă, corpuri geometrice transparente sugerând înălţimile munţilor în care se refugiază Julie şi August, cei doi internauţi cu intenţii suicidare. E clar că Radu-Alexandru Nica s-a concentrat asupra lucrului cu actorii, doi debutanţi, de curând cooptaţi în colectivul Teatrului sibian. E vorba despre Ionela Acasandrei, absolventă a tinerei şcoli de actorie de la Timişoara şi de Bogdan Alexandru Sărătean, absolvent al UNATC, pe care l-am mai văzut în *Bădăranii* lui Goldoni, producţie studenţească regizată de Adrian Pintea. Amestecul de inocenţă, puritate, teribilism, dezamăgire prematură, plictis presărat cu numeroase prefabricate lingvistice îşi găsesc în cei doi actori doi foarte buni exponenţi. Radu-Alexandru Nica le-a exploatat datele fizice, a vegheat asupra bunei coordonări a

jocului, a asigurat armonizarea stilistică, atent să nu cadă în uniformizare şi platitudine, a potenţat jocul în oglindă dar şi cel în parteneriat practicat de cei doi actori. Se poate spune că, în pofida tinereţii regizorului şi a interpreţilor, montarea sibiană e un exemplu în ceea ce se numeşte „spectacolul de actori".

Sunt convins că după ce vor vedea spectacolul, tinerii, cei cărora el li se adresează cu precădere, vor spune că e *cool*. În argoul puştimii, al adolescenţilor, *cool:* „marfă", „meserie", excelent. Dar în engleză *cool* înseamnă, înainte de toate, „rece". Or, spectacolul Teatrului „Radu Stanca" are mai cu seamă însuşirea de a nu fi deloc rece, de a nu cădea nici o clipă în vulgaritate, în pofida faptului că pe scenă se rostesc şi cuvinte nu tocmai ortodoxe. *Norway, today* le place tinerilor, dar, după cum se vede, place şi acelor critici care, spre regretul lor, au trecut cam de multişor de prima tinereţe.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Norway, today **de Igor Bauersima. Adaptare după traducerea lui Victor Scoradeţ. Regia: Radu Alexandru Nica. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Ionela Acasandrei şi Bogdan Ioan Sărătean. Data premierei: 26 noiembrie 2004.**

Mariana CIOLAN

Un tandem inspirat

Pe scena **Teatrului „Radu Stanca"** s-au perindat în ultimii ani numeroşi regizori şi scenografi dintre cei valoroşi, această deschidere spre colaborări de cert prestigiu făcându-se nu o dată simţită şi în distribuţia unor spectacole la care au participat şi actori ca Marian Râlea, Ilie Gheorghe, Valer Dellakeza, Angel Rababoc, Bogdán Zsólt, Adrian Titieni ş.a. Desigur, faptul de a lucra cu diferiţi directori de scenă cu o apreciată carte de vizită, ca Silviu Purcărete, Mihai Măniuţiu, Tompa Gábor, Alexander Hausvater sau Andriy Zholdak, a însemnat mult pentru acest colectiv care şi-a văzut înscris numele în palmaresul unor numeroase festivaluri din ţară şi din lume, iar astăzi face paşi importanţi pe drumul unei frumoase cariere internaţionale.

Iată, însă, că în acest an, sibienii ne-au oferit şi o altă „experienţă", aflată la polul opus, dar nu mai puţin benefică pentru năzuinţa trupei de a-şi apropia meritele performanţei. Mai precis, trei spectacole realizate în acelaşi „tandem": foarte tânărul regizor Radu-Alexandru Nica şi scenografa Carmencita Brojboiu, împreună cu câţiva actori din generaţii diferite, dar reuniţi prin aceeaşi opţiune manifestă pentru un teatru ferit atât de clişeele şi cosmetizările vetuste, cât şi de ispita provocării aplauzelor prin soluţii de la periferia artei.

Mai întâi a fost *Am angajat un ucigaş profesionist,* de Akki Kaurismaki, piesă pusă în scenă la secţia germană, spectacol selecţionat şi în Festivalul Naţional „I. L. Caragiale", unde s-a bucurat de o vie apreciere din partea publicului şi a criticilor. Au impresionat plăcut mariajul dintre impulsurile dramatice şi cele comice, înlănţuite uneori în chip cinematografic, jocul modern, economicos, dar viu colorat al unor interpreţi, vioiciunea parodică aplicată „telenovelomaniei" şi fragilităţii unor reţete ale filmelor „de acţiune", totul desfăşurându-se într-un cadru scenografic de o surprinzătoare simplitate şi binevenită mobilitate, unde „convenţia" este asimilată imediat şi permite o lesnicioasă concentrare a interesului spectatorilor în jurul personajelor piesei. Succesul spectacolului, succes al tinereţii de spirit şi, nu mai puţin, al spiritului de echipă, avea să anunţe un parcurs interesant pentru această colaborare, fapt confirmat câteva luni mai târziu, prin două premiere cu care s-a deschis stagiunea sibiană 2004–2005.

Prima dintre ele, cu piesa *Norway, today,* de Igor Bauersima, tradusă din limba germană de Victor Scoradeţ, ne face martorii unei fulgerătoare „iubiri la prima vedere" între doi tineri, Julie şi August, care hotărăsc să se sinucidă. „Ea" este motorul şi factorul de consecvenţă pe acest drum în care „El" va descoperi gustul fericirii depline, de o clipă, tocmai în vecinătatea morţii, clipă când toată platitudinea şi mizeriile vieţii cotidiene sunt date uitării, împreună cu însuşi absurdul condiţiei umane, ce îşi pregăteşte aneantizarea încă de la naştere. De această dată, într-un decor minimalist şi transparent, realizat de Carmencita Brojboiu, dar cu vădite valenţe simbolice şi metaforice, regăsim iscusinţa regizorului Radu-Alexandru Nica de a pune în valoare tinereţea interpreţilor Ionela Acasandrei şi Bogdan Ioan Sărătean, ingenuitatea lor şi voluptatea jocului adolescentin, delicatele „hârjoneli" sentimentale dincolo de care se ghicesc, însă,

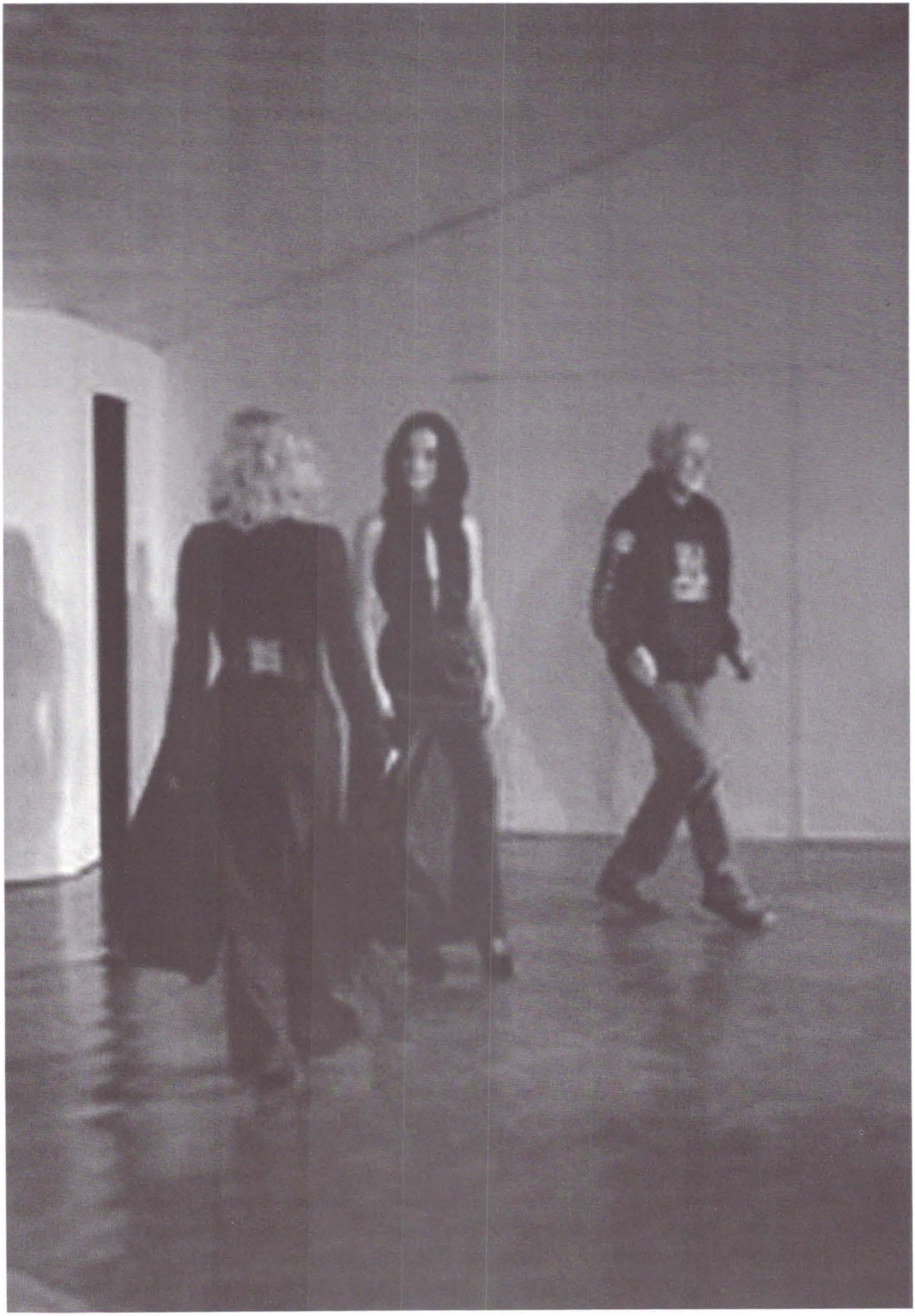
când şi când, delicate şi tragice premoniţii. Întregul dialog dintre clipa întâlnirii şi aceea a ieşirii de pe scena vieţii se desfăşoară coerent, credibil şi emoţionant, chiar dacă, la premieră, din emoţia interpreţilor, s-au născut şi unele momente uşor trenante.

Cea de-a doua premieră, cu *Nora,* de Henrik Ibsen, prilejuieşte aceluiaşi tandem, Radu-Alexandru Nica şi Carmencita Brojboiu, ambiţiosul proiect al restituirii unui foarte cunoscut şi dificil text clasic într-o expresie scenică nontradiţionalistă, în care cuvântul este adeseori completat în chip sugestiv ori înlocuit de gestul şi mişcările concepute de doi valoroşi colaboratori, coregrafii Florin Fieroiu şi Hugo Wolf. În distribuţie, alături de Pali Vecsei *(Nils Krogstad)* şi Gelu Potzzoli *(doctorul Rank)*, principalii performeri din *Am angajat un ucigaş profesionist,* îşi fac apariţia tinerele Diana Fufezan *(Nora),* Ofelia Popii *(Kristine Linde)* şi Tania Anastasof *(Emmy,* fiica Norei, personaj inventat cu deplin succes de regizor şi împlinit cu edificatoare semnificaţii de foarte tânăra interpretă), împreună cu Adrian Matioc *(Torvald Helmer).* Tulburător prin ruperile de ritm, prin laconismul şi prin momentele sale de o nedisimulată tensiune dramatică, circumscrise unui imens vid de comunicare şi de comprehensiune în care sunt cuprinse, ca în plasa unui nevăzut păianjen, şi personajele şi elanurile sau răbufnirile lor, şi reacţiile de o surprinzătoare sangvinitate ori tăcerile abisale ale eroilor, spectacolul îşi dobândeşte o indiscutabilă personalitate atât în planul semnificantului scenic, cât şi al semnificaţiilor, mai apropiate de spiritul şi de sensibilitatea publicului de astăzi. Caruselul incompatibilităţilor dintre protagonişti este găzduit de un imens spaţiu alb, o încăpere ca o uriaşă colivie, ai cărei pereţi poartă urmele unor zgârieturi ale disperării. Există în acest demers şi semnele unor ezitări la nivelul interpretării, momente de diluare a tensiunii dramatice fie prin repetarea excesivă şi explicativă a unor atitudini (mai ales la începutul spectacolului), fie prin mici inadecvări la tonalitatea vesel-amară a unor scene (noaptea de carnaval), ce atentează la subtilitatea de ansamblu a lecturii regizorale. Uşor retuşabile, ele nu impietează asupra sincerităţii, cutezanţei şi profunzimii acestei lecturi scenice care, împreună cu celelalte două spectacole, dă seama de virtuţile spiritului de echipă şi ale tinereţii intelectuale ce şi-au pus amprenta lor binevenită pe producţiile creatorilor Radu-Alexandru Nica şi Carmencita Brojboiu, în cadrul unei colaborări pilduitoare, dacă nu chiar providenţiale.

Marinela ŢEPUŞ

„Nora sunt eu!"

Aşa cum fiecare adolescentă cuprinde în sine o ipotetică actriţă, fiecare femeie o ascunde pe... Nora. O fărâmă din acest personaj rămâne pitită în fiinţa noastră intimă; de cele mai multe ori, nici nu apucăm să ne dăm seama de asta. Doar atunci când se întâmplă să conştientizăm se iscă drama. Ce înseamnă sindromul „Nora"? Prin ce se defineşte? Primele „simptome" pot fi chiar micile taine ale copilăriei, care, în timp, se completează cu cele ale adolescenţei şi se



accentuează cu cele ale tinereții. Micul secret al Norei-eroina sunt pralinele. Pe care le ascunde de soțul său. Pe care, probabil, le-a ascuns de tatăl său. Din dragoste. Din respect. Din supunere. Și din ne-supunere. Fiecare pralină rontăită în ascuns înseamnă – nu-i așa? – (și) un act de revoltă, (și) o mică răzvrătire. Și viața ar fi putut continua așa, banal, fără probleme majore, până la adânci bătrâneți. Numai că ea (viața) are – din fericire, sau din nefericire –, propria strategie, prin care ne trezește subit din amorțeală, obligându-ne să alegem. De la micul secret: pralinele, Nora ajunge la marele secret: polița de asigurare semnată în alb. Pentru a-și putea salva soțul. Un gest remarcabil, făcut, însă, cu inconștiență. Urmarea? Șantajul. Spaimele. Decepția. Alienarea. Cuvintele încep să doară și să înstrăineze. Dar viața abia de-acum începe să fie autentică. Te obligă să optezi. Între praline și toate cele enumerate înainte.

Spectacolul Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu, cu *Nora* de Henrik Ibsen, în regia lui Radu-Alexandru Nica, de aici pornește. Și merge mai departe, punând / răspunzând (la) o seamă de întrebări. Despre viață. Despre cuplu. Despre nevoi. Despre aspirații. Despre limite. Vedem, la început, pe unul dintre pereții decorului, un reportaj care încearcă să ne pună în temă. Apoi, spectacolul propriu-zis începe într-un spațiu alb, aseptic, o cușcă foarte elegantă sau un salon de spital, în care există doar un minuscul luminator, aproape de tavan, așezat în așa fel încât mai mult să putem bănui existența cerului, decât să-l și vedem, și o cutie poștală, așezată la îndemână, la vedere, loc al amenințării absolute, pentru că acolo ar urma să ajungă polița incriminatoare. Personajele se mișcă, fără speranță, concentric. Apoi, aleargă (presupus) dezordonat, de colo până colo, după o coregrafie savant alcătuită (Florin Fieroiu, Hugo Wolf); ies și intră prin ușile din fundal, niște găuri negre, dreptunghiulare. O vânzoleală fără rost a unei lumi ce nu-și mai găsește echilibrul. Lipsește comunicarea. Lipsește toleranța. Eroii nu se ating decât rareori, și atunci, accidental. Nu se privesc aproape niciodată. Vorbesc, dar cuvintele trec pe alături, se lovesc de pereți. Există numai câteva momente în care unul simte prezența celuilalt, a celorlalți. Dar, în general, această conștientizare a existenței aproapelui nu face pe nimeni mai fericit. În acest context, sexualitatea pare a deveni un liant. O punte de comunicare. Dar repede ne dăm seama că e numai o defulare rapidă și fără urmări. O oprire de-o clipă, după care se reia goana bezmetică spre niciunde. Este vorba, în montarea lui Nica, despre o măruntă dramă cotidiană: fisurarea vieții unui cuplu oarecare și, mai apoi, ruperea definitivă a acesteia. Verdictul e banal: nepotrivire de caracter. Nora încearcă să-și salveze căsnicia, apoi să salveze măcar aparențele, apoi să se salveze pe sine... Din această luptă, neînsemnată în fond, cineva este totuși, cu adevărat, salvat. Surprinzător, tocmai omul de nimic, șantajistul ordinar. El este convins, până la urmă, să returneze polița. Devine generos. Se umanizează. Lucrurile par să se așeze în făgașul obișnuit. Soțul, după ce o repudiază, e chiar în stare să o ierte pe Nora. Devine și el... generos. Fals generos.

Din substanța piesei ibseniene, regizorul (re)construiește un spectacol al zilelor noastre, cu meandre și profunzimi nebănuite sub coaja groasă a derizoriului. Actualizează mult, dar mereu în limitele impuse de text. Doar câteva artificii (justificate în economia reprezentației, dar neesențiale) – Nora îmbracă, pentru bal, o rochie ca a Madonnei și pregătește un dans ca al acesteia; Doctorul Rank moare de SIDA, nu de cancer – ne fac să zâmbim îngăduitor, nu să le refuzăm cu obstinație.

Actorii sunt performanți, în acest joc subtil dintre aparență și esență. Ei sunt obligați să joace „singuri", neintrând în relații directe unii cu alții. Totul e gândit matematic, executat matematic. *Nora* (Diana Fufezan) este, în prima parte a spectacolului, o femeie frumoasă, ușuratică, seducătoare, superficială, câștigând, pe parcurs, noi dimensiuni afective, autenticitate. *Torvald Helmer* – soțul (Adrian Matioc) este (doar) obtuz, blazat, marcat de carieră și principii – un burghez oarecare. *Nils Krogstad* – „șantajistul" (Pali Vecsei) e imprevizibil, alunecos ca un șarpe, disperat, dezamăgit, ajungând, spre final, să ne impresioneze prin calități profund umane. *Doctorul Rank* (Gelu Potzolli) își așteaptă moartea resemnat-ironic și se bucură, în așteptarea acesteia, de prietenia necondiționată a Norei. *Kristine Linde* (Ofelia Popii) este o luptătoare (vrea cu orice chip s-o salveze pe Nora; îi impune acesteia să-i mărturisească lui Helmer greșeala, reînvie în Nils Krogstad o iubire pierdută pentru a obține polița, dar și ca o încercare târzie de justificare a unui gest de tinerețe). Fetița (Tania Anastasof) e deja o mică Nora, dar și mai marcată de alienare. Este pervers și înduioșător totodată jocul ei erotic cu păpușile. E *micul* său secret. Evoluăm, nu-i așa? Aceștia sunt eroii ibsenieni așa cum i-a văzut Radu-Alexandru Nica. Se recunoaște, însă, în fiecare rol, identitatea actorului care-l interpretează, propriul talent, propriile valențe dramatice.

În totul, a rezultat o producție-eveniment, cu care sibienii au de ce se mândri și care ne face să credem că regizorul va fi curând de tot unul dintre cei mai buni ai generației tinere. Este la a treilea spectacol. Nu a ratat nici unul. Are multă imaginație și o uimitoare putere de (re)creare a unor lumi pe orice fel de partituri. Nu are inhibiții. Are talent și măsură.

Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu – Nora **de Henrik Ibsen. Regia: Radu- Alexandru Nica. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Coregrafia: Florin Fieroiu și Hugo Wolf. Reportaj: Radu Nechit. Operator: Octavian Moldovan. Montaj: Adrian Matioc. Cu: Diana Fufezan, Ofelia Popii, Tania Anastasof, Adrian Matioc, Gelu Potzolli, Pali Vecsei. Data reprezentației: 27 noiembrie 2004.**

Andreea DUMITRU

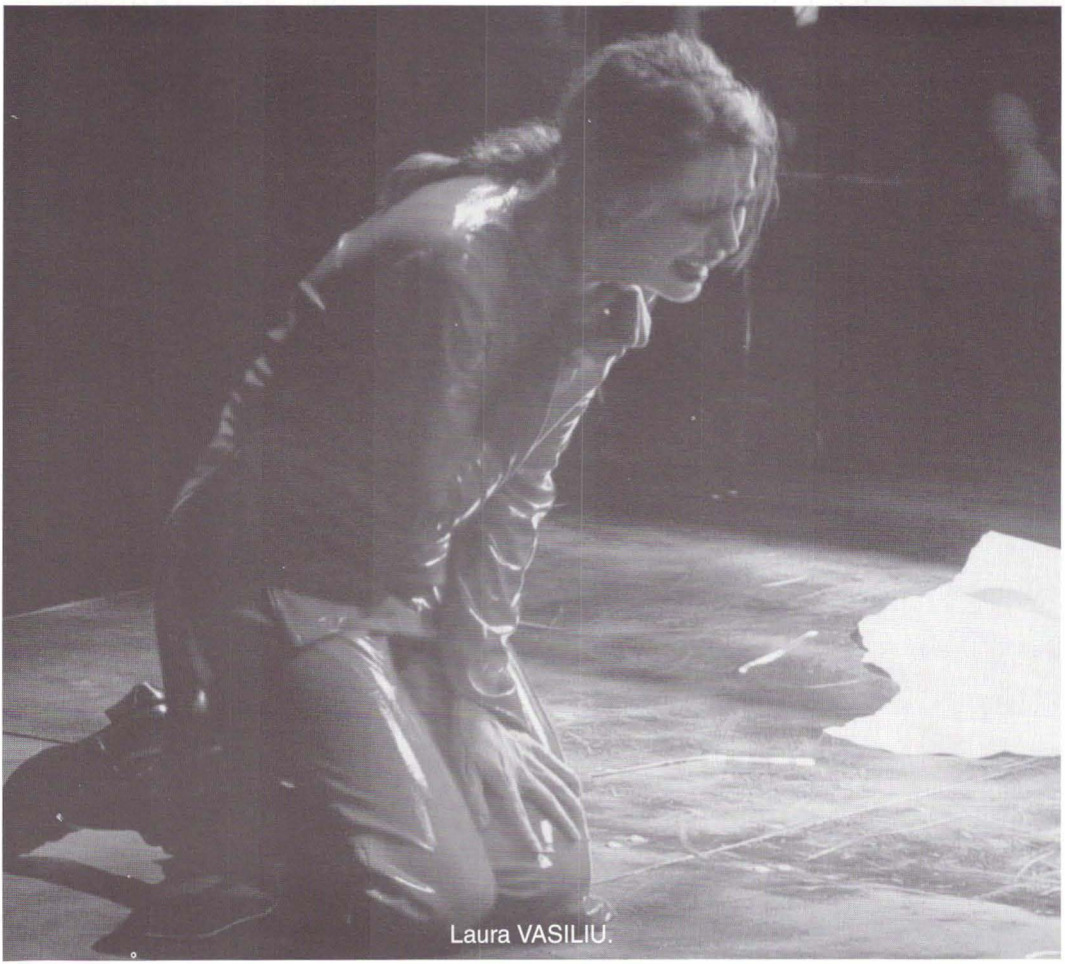
TURANDOT – *portretul și imaginea*

Operă a fascinației și a excesului, *Turandot* pretinde din partea creatorilor care o sondează, temeritatea și lipsa de măsură a prințului Calaf. Cifrul acestui basm enigmatic pare să se deschidă doar celor care tentează limitele, exploratorilor care se abandonează adâncurilor, indiferenți la controversele iscate de incursiunile lor extravagante. Așa cum se întâmpla în 1974, când Lucian Pintilie imagina, la Théâtre National de Chaillot, o viziune barocă a subconștientului uman, așa cum se întâmpla în 2000, pe scena de la „Bulandra", când Cătălina Buzoianu analiza fascinată aglutinarea culturilor și a stilurilor teatrale din basmul lui Gozzi. În această familie s-ar putea înscrie, fără îndoială, Victor Ioan Frunză și Adriana Grand, creatori cu simț scenic hiperbolic, stăruitori în dezvoltarea propriilor obsesii. *Turandot*, spectacolul pe care cei doi îl semnează la Teatrul

„Tony Bulandra" din Târgoviște, stă sub semnul uneia dintre temele lor de reflecție predilecte, pe care aș rezuma-o astfel: *omenescul poate destabiliza mecanismele puterii în aceeași măsură în care puterea poate corupe omenescul*. Într-adevăr, fascinația „diabolică" pe care fiica lui Altoum o exercită asupra celor din jur pare a fi echivalentul metaforic al orbirii în masă provocate de orice dictatură (și dacă ne gândim la costumul roșu purtat în spectacol de interpreta lui Turandot ori la covorul de aceeași culoare pe care își înscrie edictele, imaginea devine inconfortabil de familiară). Simbolurile întrețin cultul personalității: „Cum e cu putință ca un simplu portret să dețină atâta putere?", întreabă naiv noul pretendent, înainte de a fi el însuși absorbit în sistem. În același timp, haosul care domnește la curtea din Pekin (ordinele se contrazic, eunucii și sclavele lui Turandot își dispută sferele de influență) trădează criza aparatului de propagandă, de fapt, însăși criza autorității. Evenimentele se precipită, semnele unei uriașe schimbări plutesc în aer.

Opțiunea de a monta basmul lui Gozzi într-un spațiu teatral atât de recent ca cel de la Târgoviște, cu o trupă și un public în formare, îi determină pe Victor Ioan Frunză și pe Adriana Grand să-și traducă mesajul în limbajul noilor generații de spectatori. Poate de aceea, în prologul montării (una dintre puținele concesii făcute

originalului, adică basmului conceput de Carlo Gozzi în spiritul *Commediei dell'Arte*), actorii vin la rampă pentru a ne avertiza pe un ton jucăuș-parodic: „Nu, n-ați vrea să auziți o poveste atât de cumplită!" Definiția „ororii" s-a schimbat astăzi. Nu mai tremurăm de groază la vederea unui anumit „portret", ci suntem terorizați de ceea ce numim cu un termen ambiguu și pervers, „imagine". Subtile actualizări se observă, de la bun început, în designul costumelor. Actorii poartă veșminte extravagante, confecționate din piele, coifuri cu corn și accesorii metalice (piroane, lanțuri, ținte) care creează iluzia optică a unui regn brutal, uniform, asexuat. Turandot își face apariția în chip de prințesă războinică, înarmată, însă, cu... aparate de fotografiat pentru a imortaliza ca o adevărată profesionistă în domeniu, expresiile victimelor amenințate de satârul călăului. Decorul imaginat de Adriana Grand este, în același timp, funcțional și spectaculos. Pe planul înclinat al scenei, un dispozitiv semănând cu rotativa unei tipografii, dar și cu cea a unei imprimerii de mătăsuri (sunt sugerate, astfel, marile invenții ale civilizației chineze antice), desfășoară lungi covoare de hârtie imprimate cu edictele lui Turandot sau cu portretul-robot al nefericiților săi pretendenți. În proscenium, la o apropiere care strânește fiori de groază spectatorilor din primele rânduri, o ghilotină metalică decupează postere cu



Laura VASILIU.

chipurile celor sacrificați. Și totuși, treptat, autoritatea clădită pe regimul terorii se clatină, asemenea munților de maculatură care trebuie măturați în afara spațiului de joc. Emoția se infiltrează în imperiul penumbrei, al insecurității, al groazei: Turandot îi cedează lui *Calaf* (Sorin Ionescu), cei doi fotografiindu-se reciproc, până când femeia orgolioasă ajunge să pozeze ea însăși în postura de victimă.

În ciuda efectelor de apropiere, spectacolul se reține doar în plan vizual și muzical (partitura lui Cári Tibor, colaborator perfect integrat de-acum echipei Victor Ioan Frunză–Adriana Grand, întrerupe cumva tradiția citatelor pucciniene). Ce îi lipsește lui *Turandot*, pe scena Teatrului din Târgoviște? În primul rând, o interpretă pentru acest rol, ceea ce înseamnă mai mult decât prezența agreabilă a Laurei Vasiliu. Trupa pare încă ușor nesigură, tentată de aproximări și indiferentă la un anume ritm al spectacolului, pe care – de bine, de rău – muzica l-ar fi putut împlini. Așa încât, *Turandot* rămâne numai eboșa unui gând încărcat de promisiuni. De data aceasta, creatorii săi nu au mai găsit, poate, răgazul necesar pentru a converti în echilibru inspirata lor lipsă de măsură.

Teatrul „Tony Bulandra" Târgoviște – Turandot **de Carlo Gozzi. Direcția de scenă: Victor Ioan Frunză. Decorul și costumele: Adriana Grand. Muzica: Cári Tibor. Light design: Victor Ioan Frunză. Distribuția: Laura Vasiliu, Sorin Ionescu, George Corneanu, Liviu Cheloiu, Ștefan Cepoi, Georgiana Mazilescu, Adina Stan, Simona Șaiu, Irina Melnic, Ferkin Elias, Liviu Vlad, Silvia Gâscă, Rădița Roșu, Radu Ciobănașu. Cu participarea sopranei: Heliana Munteanu. Corul: Angelica Drăgoi, Rebeca Pelmuș, Mihai Vlădăreanu, Florin Sandu, Bogdan Hrestic, Ioan Iulian Corduș. Solistă: Ștefania Chițulescu. Orchestra: Sabin Verbovski, Marin Lodrin, Constantin Aurel, Laurențiu Zmău, Marcel Licsandru, Ramona Păunescu, Cári Tibor. Data reprezentației: 21 iunie 2004.**

Crenguța MANEA

Exercițiu în cheie minoră

Povestea bunelor intenții este un text dramatic scris la sfîrșitul anilor '60 de cunoscutul critic britanic de teatru John Elsom și face parte din trilogia *Cum am făcut față.* După afirmația autorului într-o declarație consemnată în caietul-program al spectacolului, ideea elaborării piesei *Povestea...* a împrumutat-o de la Boris Vian – dramaturg, conform Emmanuel C. Jacquart în *Le Théâtre de la Dérision* (Editura Gallimard, 1974, Paris), aflat „mai mult sau mai puțin" în marja acestei mișcări teatrale. De altfel, nu numai anecdotica (istoria femeii care cheamă un constructor pentru a rezolva pata de igrasie de pe un perete al casei sale, constructor care până la urmă îi va dărîma casa, încetul cu încetul), ci și tema incomunicării, a singurătății și a izolării la care este condamnat omul, prin condiția sa metafizică, aparține teatrului absurdului și sunt elemente pe care este construită această piesă de teatru. (Sigur, nu doar atât cuprinde și nu doar acestea sunt coordonatele care definesc estetica amintitului curent teatral!). Dar aceste date, folosite corect în exercițiul dramaturgic, nu sunt suficiente pentru a avea drept rezultat un text de anvergură.

Parabola spațiului/casei care ține prizonieră o ființă umană trimite la un loc comun din istoria dramaturgiei și a teatrului pe care regizoarea premierei de la

Naționalul craiovean, Anca-Maria Colțeanu, nu avea cum să-l evite. Din păcate, chiar dacă spațiul de joc a fost gândit pertinent, expresia lui plastică este una precară, cu module realizate butucănos, urâte de-a dreptul!

Povestea bunelor intenții este povestea Femeii ce caută cu disperare să-și împace trecutul – amintiri și fantome care o bântuie fără încetare, prezența lor scenică ținând de inventivitatea demersului regizoral – cu un prezent searbăd, care se cere înviorat, iar apariția Constructorului oferă un motiv de concentrare a eforturilor pentru a depăși criza, fie într-un sens, fie în celălalt. Bine distribuită, Gabriela Baciu susține centrul de greutate al spectacolului cu o dezvoltare dramatică studiată cu grijă, cuplul alcătuit cu Adrian Andone neajutând-o prea mult, dimpotrivă, acesta din urmă achitându-se de partitura încredințată cu inerție. Prezența celorlalți actori este una de culoare, pe care aceștia o realizează în termeni de onestitate profesională – în cazul Tamarei Popescu, totuși excesele gestuale și de voce ar fi nimerit să se mai tempereze. Trebuie remarcat finalul, o imagine puternică, produsă printr-un ecleraj izbutit, a unei spirale în mișcare, sugestie a unei deveniri continue.

Chiar dacă această întâlnire a Ancăi-Maria Colțeanu cu o parte din trupa Teatrului Național din Craiova a stat sub semnul unui exercițiu în cheie minoră, cu reușitele și rezervele menționate, cred că experiența ar trebui reluată, regizoarea având o voce afirmată în spațiul teatral românesc.

Teatrul Național Craiova – Povestea bunelor intenții **de John Elsom. Traducerea: Andra Radu. Regia: Anca-Maria Colțeanu. Scenografia: V. Penișoară-Stegaru. Distribuția: Gabriela Baciu (*femeia*), Adrian Andone (*constructorul*), Tamara Popescu (*mama*), Valeriu Dogaru (*tatăl*), Adela Minae (*femeia-copil*), Angel Rababoc (*martorul*). Data reprezentației: 17 noiembrie 2004.**

Adela MINAE și Gabriela BACIU.

Marinela ȚEPUȘ

„Cine are nevoie de teatru"... la Reșița?

E destul de ușor să desființezi fără să știi. Se poartă la români! E mai simplu să te întrebi (la București) de ce *ne* trebuie teatru la Reșița, la Petroșani, la Botoșani sau la Baia Mare, decât să mergi 500, 600, 700 de kilometri cu trenul pentru a vedea de ce *le* trebuie *lor* (reșițenilor, petroșănenilor, botoșănenilor...) și nu (neapărat) nouă teatru! Se face încă o aspră diferențiere între *provincie* și *capitală*, chiar dacă avem, în țară, orașe mai occidentale (adică mai civilizate) decât Bucureștiul. Cât despre teatru, se știe că cele din Craiova, Piatra Neamț (la un moment dat), Sibiu, Cluj (Teatrul Maghiar de Stat), Oradea, Ploiești, Brăila (acum) au avut / au o activitate perfect coordonată managerial și artistic, cu succese la nivel național și (unele) chiar internațional.

Îmi recunosc subiectivitatea, când e vorba de Teatrul „G.A. Petculescu" din Reșița. Sunt un „produs" al acestuia! Cum, dar, aș putea spune că acolo nu e nevoie de teatru?! Sigur că, fiind de acolo, mi-e mai simplu să ajung la premiere. Mă duc „acasă"! Și mergând mai des spre acele meleaguri, am putut observa evoluția unui așa-zis teatru de provincie în ansamblu și pot spune că, în anii din urmă, a fost spectaculoasă. O directoare tânără, Mălina Petre, cu o trupă, de asemenea, tânără (formată doar din vreo cincisprezece actori, cu vârste până-n treizeci de ani), a pornit la treabă, având mereu alături pe Sorin Frunzăverde (acum, Președintele Consiliului Județean Caraș-Severin), care-i ajută cât poate (fie cu un autobuz, când e vorba de o plecare la vreun festival, fie cu rezolvarea unei cazări mai ieftine, când e vorba de vreun turneu la București). Totuși, nevoile unui teatru de „provincie" sunt mai multe și mai mari decât ale celor bucureștene. Banii sunt foarte puțini, așa încât cu greu poți aduce regizori cu nume consacrat (e nevoie de abilitate managerială deosebită și chiar de farmec personal, cum e cazul Mălinei Petre), drumul până la Reșița e lung și nici măcar nu există un sediu adecvat (se repetă și se joacă pe scena Casei de Cultură a Sindicatelor). Însă, dorința de a face și tenacitatea pot duce la rezultate deosebite.

Nu de mult, am fost invitați (și unii dintre noi chiar am fost prezenți) la „Zilele Teatrului Reșițean", manifestare organizată anual. Vreme de două zile, am văzut patru spectacole: *Nopți albe* (titlul original: *Matrioșka*) de Tuncer Cücenoglu, regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Florica Zamfira; *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, regia: Mihai Lungeanu, scenografia: Florica Zamfira; *Bucătăria* de Arnold Wesker, regia: Ada Lupu, scenografia Ana-Iulia Popov, coregrafia: Angela Șuiu; *Gânduri către Edeta*, un spectacol de Mihai Vântu. Toate, de ținută. *Iluzia optică* și *Nopți albe* au fost prezentate în cadrul unor festivaluri de prestigiu (cel dintâi la Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, al doilea la Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov). *Bucătăria* abia avusese premiera, iar recitalul, alcătuit după scrisorile și versurile lui Blaga, realizat cu onestitate și decență de către actorul Mihai

Bucătăria de Arnold WESKER.

Vântu, se joacă de ceva vreme, aducând în sală adolescenți care ascultă dumnezeiește.

O paletă variată, din care musai ca fiecare dintre noi să fi rămas cu ceva (ori cu mai mult!).

Și pentru că am scris despre celelalte spectacole, la vremea apariției lor, mă voi opri, acum, la *Bucătăria.* Constituie un pas important în evoluția teatrului reșițean. După prezența constantă, pe parcursul mai multor stagiuni, a unor regizori-pedagogi, precum Mihai Lungeanu și Ion Mircioagă, artiști care au reușit să omogenizeze trupa, să-i dea identitate, pregătind-o pentru performanță, făcând câteva spectacole prestigioase (vezi: *Fernando Krapp mi-a scris această scrisoare* de Tankred Dorst, regia: Ion Mircioagă sau *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, *Vizita bătrânei doamne* de Dürrenmatt, *Nopți albe* și *Iluzia optică,* toate în regia lui Mihai Lungeanu), a venit vremea unei noi experiențe. O regizoare din aceeași generație cu artiștii reșițeni, talentată, temperamentală – Ada Lupu, o coregrafă – Angela Șuiu și o scenografă – Ana-Iulia Popov, de asemenea, foarte tinere, au realizat un spectacol de anvergură, bazat pe mișcare, gest, imagine. O piesă, pe care o credeam depășită, a prins contur într-o variantă modernă, atrăgătoare pentru publicul de orice vârstă. Multă muzică, ritmuri debordante, personaje care se încheagă din frânturi de replică și o coregrafie sofisticată, toate ca-ntr-un complicat joc de *puzzle.* Risipă de imaginație! Întâmplări mărunte capătă amploare prin implicarea totală a interpreților, ce, pentru vreun ceas și ceva, devin și excelenți dansatori. Drame (oarecare) se consumă în bucătăria unui restaurant, neștiute, printre farfurii murdare și rafinate feluri de mâncare, până la explozia finală: distrugerea localului, care nu aduce nimănui fericire. Poate doar domnișoarei Marango, proprietara-felină, cu mici gesturi insinuant erotice, ușor lascivă, care-și tratează angajații ca pe niște cățeluși de apartament (rol interpretat cu grație și maturitate artistică de către Mălina Petre).

Este un spectacol de echipă, construit matematic și în care fiecare membru se definește pe sine prin acțiuni minuscule desăvârșit executate. La toate se adaugă decorul reprezentând o bucătărie autentică, dotată cu toate ustensilele necesare. Costumele – foarte reușite.

Dar, în afara spectacolelor, la Reșița, există, prin sârguința aceleiași directoare, precum și a secretarei literare, Iconia Tomiță, și o mică revistă, ce apare o dată la două luni și care încearcă să atragă atenția spectatorilor cu ajutorul unor mici interviuri luate creatorilor invitați (regizori, scenografi, dramaturgi), declarații ale criticilor prezenți la premiere, eseuri scrise chiar de actori, citate din presa națională, care certifică prezența teatrului reșițean în cadrul unor festivaluri. E o mică broșură, foarte utilă, profesionist făcută, cu grijă pentru detaliu și care se oferă gratuit spectatorilor. Mai trebuie spus că, tot aici, fiecare premieră este însoțită de materiale publicitare excelent realizate grafic și cuprinzând informație adecvată fiecărui eveniment.

Toate acestea fac dovada faptului că, la Reșița, adică tocmai la capătul liniei de cale ferată, lucrurile se petrec sub o zodie fericită, artiștii își văd cu seriozitate de-ale lor, muncesc pe rupte și cu dăruire. Rezultatul? Sunt montări care se joacă și de 20–30 de ori într-o stagiune, adică normal. Chiar dacă, acolo, oamenii o duc greu, rata șomajului e mare, pentru că industria a murit de ceva timp și nimeni nu bagă de seamă.

Maria SÂRBU

Femeia în administrarea teatrului

A fi director de teatru, manager al unei astfel de instituții bugetare, pentru o femeie nu este un lucru atât de simplu, chiar dacă, se spune, femeile pot administra mai bine ca bărbații. Noianul de probleme, de griji se revarsă ca o avalanșă și trebuie să ai forța de a rezista. Puținele doamne care dețin în teatrul românesc funcția de director par a se descurca, și deloc rău. Una dintre ele – Mălina Petre –, cea care a preluat acum cinci ani conducerea Teatrului *G.A.Petculescu* din Reșița, administrează financiar și artistic. Mi-am dat seama că are motive să scoată din anonimat acest teatru, în primul rând fiindcă este actriță, iar dorința de a juca rămâne primordială pentru un artist, dincolo de orice funcție pe care o deține. Apoi, vrea ca teatrul pentru care trăiește să fie unul onorabil, să poată realiza producții, dacă se poate, memorabile, să meargă în turneu, la festivaluri. Vrea să aducă regizori importanți, poate chiar și actori-vedetă. Pentru ca toate acestea să devină realitate, directoarea aleargă mult – caută bani, sponsori, scoate revista teatrului, *Replica*, mai e și „șofer" al teatrului, pe mașina proprie. Iar seara – joacă pe scenă. Gândește mereu și la o realizare foarte importantă: de a obține un sediu care să aparțină numai teatrului, pentru că acum spectacolele se joacă în sală împrumutată.

Am văzut-o pe Mălina Petre în „exercițiul funcțiunii" la ediția din acest an a „Zilelor Teatrului Reșițean". Am admirat-o în tot ce făcea: era pasiune pentru arta scenică, era respect pentru trupă și pentru public. Un public „nou" aș spune, căci la cele patru spectacole programate majoritatea spectatorilor aveau vârste cuprinse între 17–25 de ani. E un pariu, cred, câștigat. Publicul poate fi cucerit, dacă simte dragostea celor răspunzători de teatru.

Am identificat publicul reșițean cu noul spectacol, *Bucătăria,* de Arnold Wesker, în regia Adei Lupu, în care sunt antrenați toți cei 15 actori ai teatrului. Un impact spectaculos. O rezonanță din ambele părți (spectatori tineri – interpreți tineri), ce dă naștere la plăcerea de a trăi prin teatru. Am constatat, cu acest prilej, că evenimentul de la Reșița a avut ca noutate promovarea unui teatru modern solicitat de public, iar bucuria directorului este cu atât mai mare cu cât spectatorii tineri acceptă un asemenea produs teatral modern.

Manifestarea „Zilele Teatrului Reșițean" a început să intre în conștiința publicului, ca necesară, să fie receptată ca un adevărat act artistic. Pare a fi o soluție care să obișnuiască spectatorii cu evenimentul teatral, chiar și de mică amploare, dar și în speranța că aici vor fi și spectacole-eveniment. Oare ce își mai poate dori un director de teatru, un actor? Evident, spectacole de calitate excepțională, *„dublate de aportul unui colectiv preocupat de respect pentru a evidenția adevăratele valori, respect pentru instituție, dar și seriozitate, maturitate în gândire și în modul de a judeca lucrurile",* după cum susține Mălina Petre.

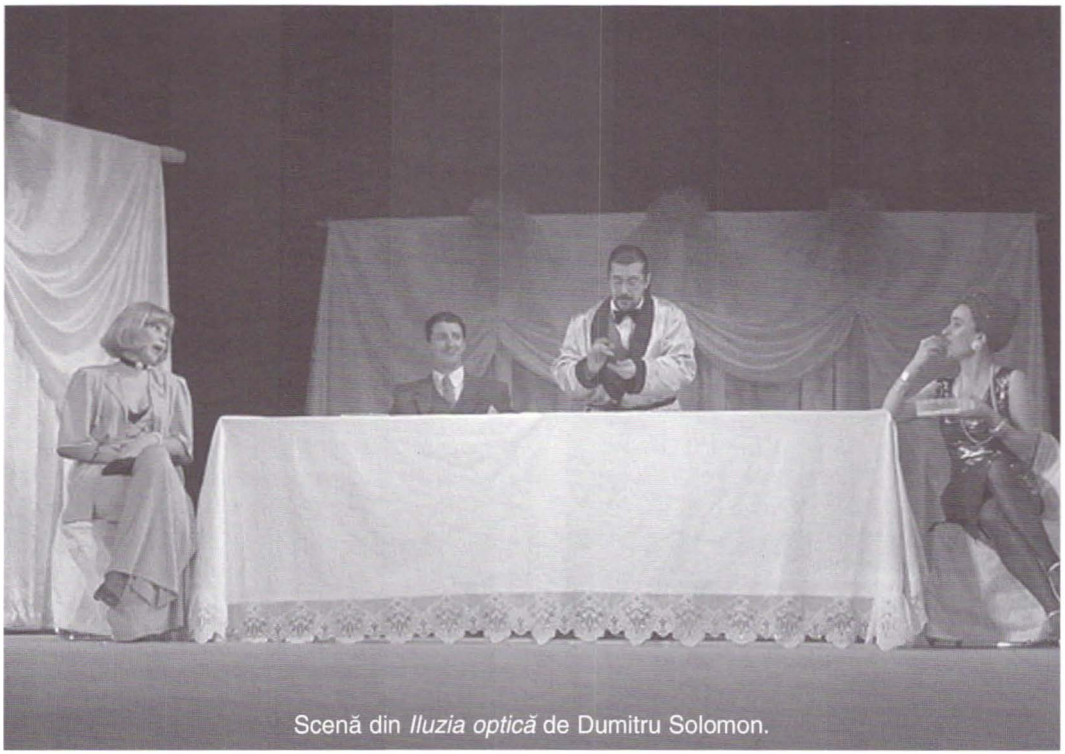
Unele spectacole din repertoriu au fani, aceștia văzând de patru, cinci sau chiar șase ori aceeași montare. Fani în rândul tinerilor, mulți dintre ei cunoscând bine replicile, rostindu-le, în șoaptă, la unison cu actorii, fapt observat la spectacolele din cadrul „Zilelor Teatrului Reșițean" – *Nopți albe* (*Matrioșka*) de Tunger Cücenoglu, regia Mihai Lungeanu, *Bucătăria* de Arnold Wesker, regia Ada

Lupu, *Gânduri către Edera* – spectacol realizat de Mihai Vântu pe baza manuscriselor şi scrisorilor lui Lucian Blaga puse la dispoziţie de Muzeul Literaturii Române din Bucureşti, şi *Iluzia optică* de Dumitru Solomon, regia Mihai Lungeanu. De aceea, publicul nu trebuie dezamăgit, nu trebuie plictisit, obligaţia teatrului fiind de a realiza spectacole bune, de valoare.

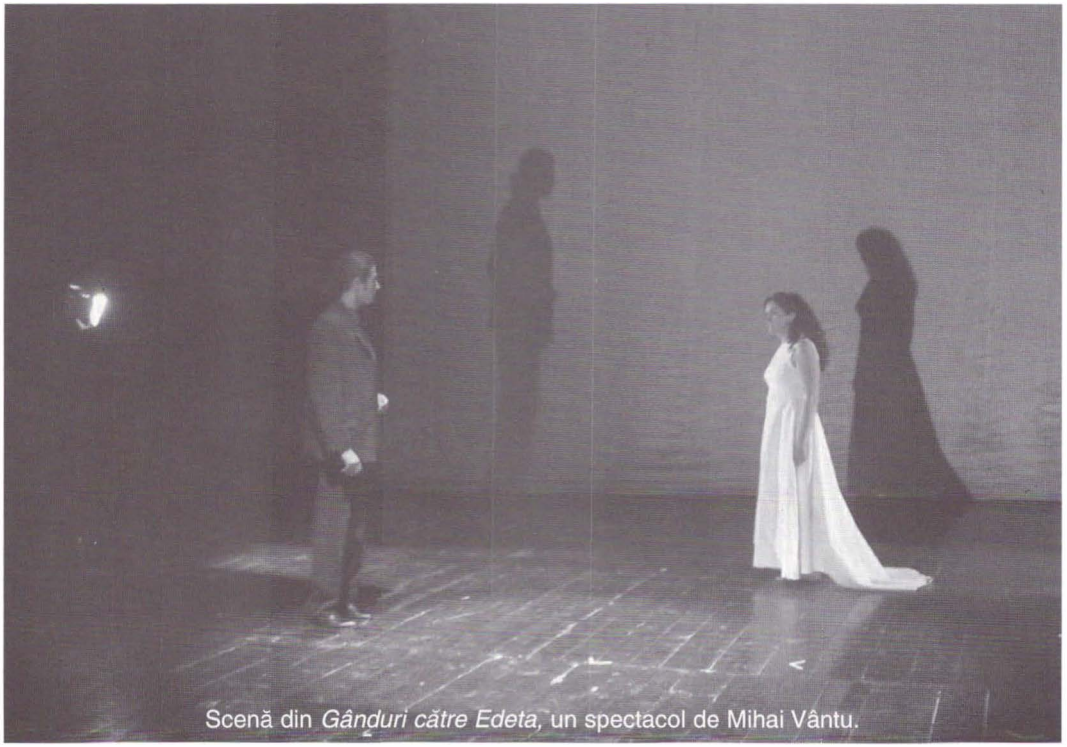
Ion CAZABAN

Tot Reşiţa

Cunoscusem câteva dintre spectacolele teatrului reşiţean – e drept, puţine – în turneu la Bucureşti sau la Festivalul timişorean al dramaturgiei originale. Dar când mergi acasă la cei care au realizat aceste spectacole, când urci alături de ei pe scenă (pentru că două montări mi-au dat prilejul), când poţi discuta cu aceştia despre problemele şi proiectele ce-i frământă, simţi şi vezi altfel. Nu ca un spectator, obişnuit sau avizat doar, ci ca unul implicat. În micul teatru reşiţean merită apreciate rezultatele unui efort interpretativ şi regizoral, care trebuie continuate. O dată cu experienţa rolurilor jucate şi „şcoala" presupusă de colaborarea cu regizori de primă mână, talentele actoriceşti, uşor de remarcat într-o echipă majoritar tânără, capătă claritate şi siguranţă. De la spectacolul *Nopţi albe*, angrenând numai doi interpreţi, până la *Bucătăria,* în care am putut preţui aproape întreaga echipă a teatrului, calităţile actoriceşti se impun indiscuabil. Firească, nu vom omite necesitatea desăvârşirii, evitarea plafonării. Tot ce înseamnă stabilirea relaţiei cu partenerul, caracterizarea rolului în câteva trăsături precise, capacitatea de a emoţiona publicul, de a-l face să prindă ironia, umorul sau partea serioasă a glumei, sunt calităţi vizibile în spectacole ca *Nopţi albe* sau *Iluzia optică.* În stadiul de astăzi al teatrului reşiţean, prezenţa regizorului-pedagog este esenţială. Rezultatele obţinute alături de regizorul Mihai Lungeanu sunt mai mult decât meritorii. Dincolo de rezonanţa la public, ele includ, din repetiţii, o pregătire temeinică a vorbirii scenice – claritatea intenţiilor, sugerarea subtextului, expresivitatea timbrului vocal – pentru care competenţa regizorului de teatru radiofonic este de real folos. Ceea ce s-a văzut şi în spectacolul conceput din versurile şi corespondenţa lui Lucian Blaga, o pledoarie pentru sensibilitate şi frumuseţea sentimentelor. Observaţii ar fi de făcut la scenariul său şi, nu numai aici, la scenografia pauperă, improvizată, cu excepţia celei semnate de Iulia Popov pentru *Bucătăria* de Wesker. Acest spectacol, unul dintre cele mai bune realizate de Ada Lupu, ne-a arătat diversitatea posibilităţilor interpretative. *Bucătăria* este o operă destul de dificilă, dar regizoarea şi toţi actorii ei au reuşit un spectacol-parabolă, în care se concentrează o lume, cu contradicţiile multiple (sociale, etnice), cu mentalităţi, dorinţe legitime, neputinţe manifestate nervos, izbucniri de revoltă. Modalitatea muzical-dansantă, de un dinamism copleşitor, extenuant, este încă una posibilă, după cum se vede (cu decenii în urmă, Ioan Ieremia a ales o altă cale). Este o modalitate de aparentă bună dispoziţie – cum li se pretinde personajelor – în contrapunct atent urmărit, pentru ca, în final, cazanul nemulţumirilor adunate să explodeze. Acţiunea scenică este deosebit de expresivă, ritmată până la dezlănţuire nebună, strânsă în ţarcul de plite şi cuptoare, din *bucătăria* unde toate sunt în fierbere...



Scenă din *Iluzia optică* de Dumitru Solomon.



Scenă din *Gânduri către Edeta,* un spectacol de Mihai Vântu.

Mircea GHIȚULESCU

Non olet pecunia

Paşcu Balaci este un autor excentric (nu numai pentru că locuieşte la Oradea unde practică, nu fără succes, avocatura, fiind, poate, prin pasiunea pentru literatură, o figură aparte a baroului bihorean), dar şi pentru că trece cu uşurinţă de la drama la comedia istorică. El debutează, după îndelungate amânări şi ocoluri, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, graţie directorului Ioan Holban şi a regizorului Ovidiu Lazăr, care, nu de puţine ori, au atras atenţia, prin **Studioul de dramaturgie românească,** asupra literaturii dramatice contemporane. Teatrul Naţional din Iaşi a ales din opera dramatică a lui Paşcu Balaci comedia **Banii n-au miros.** Preferam **Victima şi Călăul,** cel mai concis dintre textele dramatice ale lui Paşcu Balaci, o piesă speculativă în care îşi expune calităţile de dialectician. Fecioara din piesă s-a apărat de un viol cu preţul crimei. Condamnată la moarte, nu poate fi executată în stare de virginitate, iar călăul refuză să o violeze, fascinat de miracolul acestei castităţi asasine**.** Dar**, Banii n-au miros** a atras atenţia, pe bună dreptate, ca spectacol-lectură la Colocviul Naţional de dramaturgie de la Sinaia–Buşteni din mai 2004. Paşcu Balaci porneşte, ingenios şi bine dispus, în căutarea unui subiect de comedie şi îl descoperă în istoria Romei Antice. Titus Flavius Vespasianus, întemeietorul dinastiei Flaviilor, a rămas celebru în istorie nu numai prin faptul că a început construcţia celebrului amfiteatru roman Colosseum, ci şi pentru că a „inventat" closetele care, o vreme, erau cunoscute chiar sub numele său: vespasiene. Punând o taxă imperială pentru utilizarea cabinelor, Vespasianus a redresat, se pare, finanţele şubrezite după campania din Iudeea. Din **Colosseum** au rămas doar măreţele ruine, vespasianele s-au dezvoltat şi, beneficiind de apă curentă, au fost numite **watter closed...** Din viaţa şi opera lui Vespasianus s-a păstrat intactă doar expresia **non olet pecunia/banii n-au miros.** Pe aceste premise, Paşcu Balaci, înarmat cu o cultură solidă a împrejurărilor istorice dar şi cu arta perfidă a trimiterii în actualitate, scrie o comedie satirică de o extremă duplicitate a împrumuturilor dintre prezent şi istorie. Pentru crizele de reumatism ale lui Vespasianus, autorul recomandă, apa termală de la Băile Felix. Replica lui Vespasianus („Dacia nu am cucerit-o încă") ne poate da o idee despre energia comică a anacronismelor în textul lui Paşcu Balaci. De fapt, Vespasianus, în viziunea lui Ovidiu Lazăr, îşi tratează toate bolile cu ajutorul lui Servus, veşnicul Servitor, un simpatic gay compus de Călin Chirilă. Într-un spectacol simplu (decoruri şi costume, Rodica Arghir) dar dens, Ovidiu Lazăr adânceşte tema centrală din text, care nu este nici viaţa lui Vespasianus, nici „banii n-au miros" ci, repetăm, împrumuturile reciproce dintre prezent şi istorie. Interpretul soldatului roman *Herba* (Cătălin Tudor Manea) nu mai poate ieşi din rol: vorbeşte cu Femeia de serviciu a teatrului (Puşa Darie) în latina populară şi se înţeleg satisfăcător. Scena dintre Cătălin Tudor Manea şi Puşa Darie (o moldoveancă harnică şi cicălitoare cu darul băuturii) este pe cât de semnificativă pe atât de comică. Senatorii Opinius şi Tribunus, care propun o

moțiune de cenzură și ațâță cetățenii romani la revoltă împotriva „împăratului vespasianelor", sunt asemănători senatorilor noștri, fără a înceta să fie ai Romei antice. Aici stă secretul actualizării. Vespasianus este silit să-i pună în situația de a avea nevoie de o vespasiană, pentru ai face să renunțe la demnitatea lor, prost înțeleasă, de romani. Scena în care Opinius și Tribunus se ghiftuiesc la masa împărătească, apoi cerșesc o cabină, nu este numai pitorească ci și relevantă: te obligă să meditezi la demnitate în interiorul condiției umane, nu în afara ei. Doru Aftanasiu și Daniel Busuioc compun două caricaturi senatoriale destul de apăsate în .perimetrul unui tandem de tip Farfuridi–Brânzovenescu. Ovidiu Lazăr organizează spectacolul respectând textul: asistăm la repetiția unei piese cu subiect roman și nu la spectacolul cu această piesă. Formula, deloc nouă – pirandelliană, ai zice, dacă nu ar fi folosit-o și Corneille, cu mult înainte, în **Iluzia comică** – permite mișcarea liberă a actorilor între prezent și trecut. Florin Mircea este și omul, și actorul care îl interpretează pe Vespasianus, iritat de greva pentru mărirea salariilor, dar și autorul piesei, pe care îl descoperă Ovidiu Lazăr în final. Speculând biografia împăratului roman care se trăgea din țărani, Pașcu Balaci scrie un monolog în care omul simplu, legat de natură, care a fost Vespasianus, seamănă cu țăranul etern, cu gustul naturii, al ierbii și al pământului care este Pașcu Balaci însuși. Un final neașteptat care întoarce comedia spre poezie, dar Ovidiu Lazăr nu o lasă să se oprească acolo, ci o aduce din nou în comedie. În timp ce Florin Mircea rostește cu patos liric monologul său testamentar despre naturalețe și simplitate, coboară pe palmele lui o mică vespasiană asemănătoare bisericilor ctitorite de voievozii români din frescele religioase. Vespasianus, ctitorul de toalete... Astfel conceput, spectacolul este burlesc, fără a fi simplist, caricatural fără a fi neted. Are cele mai mari șanse să devină un reper pentru publicul ieșean. Actorii se joacă frumos cu rolurile, ceea ce înseamnă că le plac. Când vor asimila seriozitatea comediei, trucurile se vor fixa și partiturile se vor constitui pe coordonate invariabile.

Teatrul Național „Vasile Alecsandri" Iași, Studioul de dramaturgie românească – Banii n-au miros **de Pașcu Balaci. Regia: Ovidiu Lazăr. Scenografia: Rodica Arghir. Distribuția: Florin Mircea – *Vespasianus*, Călin Chirilă – *Servus*, Bogdan Matei – *Titus*, Mihai Smarandache – *Domițianus*, Doru Aftanasiu – *Opinius*, Daniel Busuioc – *Tribunus*, Cătălin Tudor Manea – *Herba*, Pușa Darie – *Femeia de serviciu*, Diana Ignat Chirilă – *Fata*. Premiera: 5 decembrie 2004.**

Teatrul „Elvira Godeanu"

Patru mari actrițe au avut șansa unei posterități prelungite prin câteva teatre care le poartă numele: Lucia Sturdza Bulandra, la București, Maria Filotti, la Brăila, Fani Tardini, la Galați și, din 1993, Elvira Godeanu, la Târgu Jiu. Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu nu este unul dintre acele **teatre pe hârtie** care au apărut după 1990, ci un absurd triumf cultural în epoca libertății de a fi incult. Deși se declară „teatru de proiecte", este un veritabil teatru de repertoriu, cu un sediu modern, o sală de spectacole agreabilă, o trupă permanentă și pasionată și un public mereu mai curios. Este, probabil,

singurul teatru construit în România după 1990; „un obiect de lux", o apariție inexplicabilă pe harta orașelor românești, unde se construiesc de regulă bănci și biserici. Marian Negrescu, actor craiovean cu profilul aspru al lui Sean Connery, aflat la capătul proiectului care se pierde undeva prin anii 1993, s-a înseninat. Are în ochi blândețea omului care și-a îndeplinit un vis: un teatru adevărat la Târgu Jiu. Proiectul pe care îl urmărește de mai bine de un deceniu are astăzi contururi certe, un repertoriu demn de instituții similare cu mare tradiție și o cadență demnă de invidiat: șase premiere pe stagiune. Între timp, actorul Marian Negrescu s-a multiplicat fără a înceta să rămână actor, fiind cu dezinvoltură și simț al măsurii director de teatru și regizor. Un spectacol patetic pe texte ale lui Marin Sorescu (**Dropia,** un scenariu scris de Ion Cepoi după texte dramatice și poetice de Marin Sorescu) este fastuos ca un oratoriu religios și îl trădează pe discipolul lui Silviu Purcărete, pentru care Marian Negrescu are un adevărat cult. Acel stil al lui Silviu Purcărete de a implica toată suflarea de pe scenă în subiectul spectacolului, de a face, din drama individuală, o tragedie prin intermediul acelui personaj colectiv pe care îl presupune *teatrul de grup,* rumorile, vociferările, repetițiile de replici, dau spectacolului un suflu comunitar care impresionează. **Dropia** este un spectacol religios care pornește din nevoia de credință a personajului titular din monodrama **Paracliserul.** Doar că Ion Cepoi a combinat credința cu îndoiala în Dumnezeu. Acea îndoială care face credința și mai prețioasă. Este un spectacol al controversei dintre om și divinitate, un spectacol de Paști și de Crăciun, când omul se află mai aproape de Dumnezeu... Actorii se supun unui ritual al mărturisirii și apostaziei, asumat cu sinceritate și pasiune. Nu este important că Ion Cepoi și Marian Negrescu au modificat datele textului de bază, încât Paznicul surd este personajul principal și nu Paracliserul (Ion Alexandrescu are profilul de damnat al celui ce repetă destinul Mântuitorului), ci această respirație religioasă comună pe care o transmite spectacolul. Paracliserul, a cărui îndeletnicire este, cum știm din piesa lui Sorescu, să afume pereții catedralei cu flacăra credinței, s-a multiplicat în cinsprezece. Așadar, toți suntem sau putem fi martiri ai credinței, toți tindem către sfințenie, sau, cum spune Marin Sorescu, să fim printre sfinți „măcar ca figuranți". Sigur, regretăm dispariția lui Marin Sorescu din propria piesă. Pentru că, în definitiv acest ciudat Paracliser este autorul însuși care își transcrie stările sale de fervoare și îndoială. În *repertoriul greu* al Teatrului „Elvira Godeanu" (există și o parte lejeră, alcătuită din comedii ușoare ca **Floare de cactus** de Pierre Barillet și Pierre Gredy, **Îndrăgostiții din Ancona** de Vajda Katalin, apoi, **Și miniștrii calcă strâmb** de Ray Cooney) sunt înscrise texte de referință, repere ale culturii teatrale europene: **Visul unei nopți de vară** de Shakespeare, **Steaua fără nume** de Mihail Sebastian, **Antigona** de Sofocle și **Dom Juan** de Molière, ultimele două în regia lui Gelu Badea, elev al lui Mihai Măniuțiu și admirator, deopotrivă, al lui Silviu Purcărete. Spectacolele lui Gelu Badea sunt, de regulă, ecuații intelectuale rezultate din lectura neconvențională a textelor. Este un bun cititor, pregătit cu referințe critice care să justifice propria lectură, dar deviza este nonconformismul. Astfel, **Dom Juan** de Molière este un rezumat invers al piesei: un spectacol făcut cu creionul pe hârtie, în care devine imperios necesar să demonstrezi că autorul nu are

dreptate. Atitudinea este a criticului născut să caute nod în papură pentru a dovedi că există şi altceva dincolo de ceea ce se vede şi nu a artistului care sporeşte expresivitatea imaginii. Etapa în care se află Gelu Badea (văzută prin spectacolele de la Târgu Jiu) este a cititorului curajos care încearcă să devină artist. Mihai Măniuţiu, cu un plus de experienţă culturală, a început la fel: **Perşii** de Eschil, **Labirintul** de Arrabal de la începutul carierei sale, erau spectacole de expunere a memoriei culturale în care „se vedeau cusăturile". Dar nu şi controversa cu textul pe care mizează Gelu Badea. El este de părere că nu Dom Juan este personajul principal din piesa lui Molière, ci valetul Sganarelle care asistă mustrător la insaţiabila poftă sexuală a stăpânului său. Pune în scenă pedepsirea lui Dom Juan şi nu semnificaţia lui. Problema, în **Dom Juan,** nu este a sexului, ci a eliberării de constrângeri, a libertăţii, aceeaşi şi pentru femei şi pentru bărbaţi. Între timp, s-au scris mai multe **Dona Juana** care pun aceeaşi problemă din perspectivă feminină. În **Dona Juana** de Radu Stanca, Dona Elvira îşi manifestă libertatea de a rămâne virgină (ciudat raport între campioana virginităţii şi Don Juan, campion al cantităţii), iar în **L' atroce fin du Seducteur** de Anca Visdei, Dona Elvira este o tânără mondenă, mai liberă chiar decât Don Juan. Ceea ce reuşeşte cu adevărat Gelu Badea în spectacolul de la Târgu Jiu este transpunerea unei comedii clasice în sistem teatral expresionist. Nu înţelegi de ce apar şi nişte şcolari cu ghiozdane pe umeri, dar cel puţin îţi pui întrebarea. Un studiu teatral şi un examen de actorie pe care trupa de la Târgu Jiu îl susţine cu autoritate dar, în acest transfer, comedia mistică a lui Molière a dispărut. Valer Dellakeza, în căruciorul cu rotile în care l-a fixat Gelu Badea joacă foarte bine imputarea mută, Eugen Titu are stil în Gusman, servitorul Donei Elvira, Luminiţa Şorop are feminitate distinsă în Dona Elvira , Ionuţ Stoica pune o demnitate tacită în Statuia Comandorului care îl va târî în infern pe Don Juan, Mariana Ghiţulescu are temperament în Mathurine, Pompiliu Ciochia *(Don Carlos)*, George Drăghescu *(Don Alonso)*, Valeriu Bâzu *(Don Luis)*, Sorin Giurca *(Pierrot)* sunt acolo unde trebuie să fie dar toţi aceşti actori se sacrifică pentru un **studiu teatral** şi nu pentru un spectacol de teatru. Ca antrenament, nimic mai potrivit... Tot într-un cărucior cu rotile se prezintă şi noua **Antigona.** Încercăm să înţelegem că marii idealişti de tipul Sganarelle şi Antigona sunt mari handicapaţi... Aici , textul lui Sofocle nu mai este simplificat, ci adnotat. Asemenea lui Silviu Purcărete, în **Danaidele**, Gelu Badea implică zeii Eladei în desfăşurarea acţiunii. *Zeus* (Constantin Eremia), *Dionysos* (Dan Calotă), *Atena* (Simona Urs), *Afrodita* (Cornelia Diaconu), un cvartet ce dublează Corul condus de Luminiţa Şorop, excelent pus la punct ca personaj colectiv, intervine adesea cu replici alogene ce strică atmosfera de ritual pe care a reuşit să o creeze regizorul. Şi aici este clară controversa cu textul. Gelu Badea refuză tragedia Antigonei pentru ritualul pedepsirii lui Creon. **Antigona** nu mai este Antigona, ci **Chinurile regelui Creon.** Iar acest Creon care va sfârşi... pe scaunul electric, are în interpretarea lui Marian Negrescu valoarea unei creaţii. Cu un relief autonom, decorurile semnate de Vioara Bara ne puteau scuti de îndrăznelile tip **play boy** din **Dom Juan.** Pentru un public începător deviaţiile de la text pe care le propune Gelu Badea sunt dificultăţi în plus. Dar neliniştea pe care o implică poate fi creatoare.

Violeta ZONTE

Mitul eternei reîntoarceri în spectacolul „Cleopatra a şaptea"

Textul cunoscutului dramaturg contemporan Horea Gârbea dobândeşte prin regizorul Bogdan Ulmu o remarcabilă „convertire spectaculară", capătând noi sensuri şi semnificaţii. Domnul Ulmu îşi construieşte cu subtilitate şi rafinament arhitectura regizorală, pornind de la o meditaţie originală asupra dialecticii istoriei. Prin ignoranţa şi inconştienţa lor, oamenii transformă istoria în acelaşi coşmar repetat la infinit. În această dimensiune, timpul istoric ilustrează *in aeternitas,* mitul „eternei reîntoarceri" postulat de Fr. Nietzsche. Spectacolul Naţionalului timişorean debutează cu imaginea broaştei ţestoase, care traversează scena. Acest semn teatral cunoaşte o simetrie regizorală, în sensul că şi finalul spectacolului este marcat de drumul aceleiaşi broaşte; dar de data aceasta cu o lumânare aprinsă, amplasată în mijlocul carapacei. Dovedind o reală cultură filosofică, regizorul reactualizează scenic tezele lui Zenon din Elea. Şcoala eleată se remarcă în istoria filosofiei prin metafizica Unului, prin aparenţa mişcării şi devenirii şi prin aporiile sale celebre. Expresie a cugetării metafizice, cea mai cunoscută aporie susţine că: Ahile cel iute de picior nu poate ajunge broasca ţestoasă. Preluând aceste motive, regizorul îşi construieşte spectacolul pe înşelătoarea paradigmă Tradiţie / Inovaţie. În realitate, istoria nu cunoaşte nici o schimbare sau evoluţie – idee ilustrată scenic prin lumânarea aprinsă de pe carapacea broaştei ţestoase. Decorul spectacolului ilustrează şi el acest principiu, prin existenţa unui pat mare aşezat în mijlocul scenei; subtextul regizoral fiind unul singur: de secole soarta lumii se hotărăşte în alcovuri sau în budoare. Mai marii lumii, indiferent de timp sau de spaţiu, sunt dominaţi de aceeaşi slăbiciune a simţurilor, de aceeaşi păgubitoare senzualitate. O altă trăsătură comună, este teama atavică de a nu fi detronaţi şi ucişi. Dialectica trecut–prezent este sugerată şi de videoproiecţia din fundalul scenei, cu imagini din filmul *Cleopatra* în interpretarea lui Elizabeth Taylor şi Richard Burton. Regizorul fiind interesat de problematica etern-umană, din spatele personajelor istorice. De aceea, Cleopatra a Şaptea este una dintre reginele „exemplar-identice", ce au domnit asupra Egiptului (şi toate s-au sinucis lăsându-se muşcate la sân de vipere). Simbolul pisicii, ca animal sacru al Egiptului, este prezent lângă patul desfătărilor. Eleganţa şi graţia felinei evidenţiază metafizica egipteană în opoziţie cu mercantilismul civilizaţiei romane. La care se adaugă fantezia regizorală – metamorfozării şi ascunderii presupusului amant în forma unei pisici. Aducerea lui Cassius asemeni unei mumii pe o targă improvizată ilustrează într-o cheie tragicomică, amurgul spiritului. Actorii Luminiţa Stoianovici şi Cristian Szekeres interpretează celebrul cuplu: Cleopatra–Cezar. Remarcam o valoare artistică egală, ceea ce le permite sincronizarea şi chiar telepatia gesturilor scenice. Predominanţa regizorală spre evaziunea ludică, transfigurează creator jocul actorilor. Patul nu e spaţiul fremătărilor erotice, ci terenul de joacă a celor doi suverani reîntorşi în perioada

de copilărie a omenirii. Se mai remarcă libertatea şi fantezia debordantă a actorilor, dispuşi să se lase în voia improvizaţiei scenice. Spectacolul este definit printr-un comic subtil şi rafinat, adresat prin excelenţă spiritelor cultivate. Ca o expresie a ironiei istoriei, actorii caricaturizează ipostazele regale clasice prin mişcări şi atitudini corporale. Peste tot spaţiul scenic se revarsă „parfumul omenescului", a normalităţii bunului-simţ. Este tot ce rămâne din om peste secole şi peste gloria apusă a marilor imperii. Lectura regizorală ne trimite cu gândul la maxima ecleziastică: *„Ceea ce stă va mai fi. / Nu e nimic nou sub soare"*. Demn de reţinut este păstrarea unui remarcabil ritm scenic interior şi valoric, fără de care spectacolul nu şi-ar putea menţine unitatea şi organicitatea. Figuraţia realizată de studenţii anului II ai secţiei de Actorie a Universitatii de Vest din Timişoara este rezultatul fanteziei şi generozităţii regizorale. Studenţii-actori: Silviu Văcărescu, Claudiu Dogaru, Bianca Fodor, Anastasia Suru îşi asumă sarcinile şi indicaţiile primite. Le remarcăm seriozitatea şi inovaţia jocului în cheie comică, la care se adaugă şi o promiţătoare plasticitate scenică. Dansurile interpretate „se decupează" atât în ritmuri clasice (egiptene), cât şi în cele contemporane. Silviu Văcărescu interpretează un Antoniu lamentabil de somnoros, şi „încremenit în proiect". Muzica compusă de Zsólt Barabasi, aduce un surplus important construcţiei scenice. Muzica redă dialectica Tradiţie / Inovaţie, printr-o eclectică împletire a motivelor orientale cu ritmurile moderne. Finalul ne îndeamnă încă o dată la o stoică meditaţie asupra ireversibilităţii timpului – nuanţă redată de regizor prin morţiile succesive şi printr-o ultimă proiecţie de un alb imaculat. Pustiul şi indefinirea culorii, sugerând nisiparea destinelor umane într-un veritabil deşert al timpului.

Teatrul Naţional Timişoara – Cleopatra a şaptea **de Horia Gârbea. Regia: Bogdan Ulmu. Scenografia: Krisztina Nagy. Muzica: Zsolt Barabasi. Distribuţia: Luminiţa Stoianovici *(Cleopatra)*, Cristian Szekeres *(Cezar)*, Silviu Văcărescu *(Antoniu)*, Bianca Fodor *(Doamna de companie I)*, Claudiu Dogaru *(Brutus)*, Anastasia Suru *(Doamna de companie II)*. Data premierei: 27 noiembrie 2004.**

Radu SLOBODEANU

Visul Poemului

„Căci în tramvai doar aştepţi. Căci timpul nu există acolo decât pentru parcurgerea drumului, nu şi pentru cei care îl parcurg... Drumul fără drum al tramvaiului nu are capăt. Pe şine nu poate rămâne nici o urmă."

(Cristian Popescu, *„Cuvânt înainte"*, *Idile despre Bucureşti*, 1988)

Poemele lui Cristian Popescu sunt texte care „aproape că nu mai suportă să aibă cititori", ele „dorindu-şi prieteni". *Visul* oricărui poem este „de a fi discuţie la crâşmă, la un pahar de vin, cu amicii" sau, la fel de bine, „de a fi o privire prelungită în ochii femeii". *Visul* poetului Cristian Popescu este „să nu mai coboare la prima" din această „sală de aşteptare pe şine", să-şi petreacă „timpul" (suspendat), în **tramvaiul 26** împreună cu toţi prietenii, alături de nevasta lui şi de familia Popescu. *Visul* volumului *„Cuvânt înainte"* (Ed. Cartea Românească, 1988), nimic altceva decât „o idilă despre Bucureşti şi despre tramvaiele lui", este de „a fi pus pe şine". Aşa cum plănuise, de fapt, autorul, împreună cu prietenul lui, regizorul Gavriil Pinte. La aproape nouă ani de la moartea poetului, reprezentaţia *Un tramvai numit Popescu*[1], manifestă tocmai această sete de imediat, de concret, de cotidian a scriiturii sale poetice. În acelaşi timp, o „casă memorială" itinerantă şi efemeră, cea mai potrivită, poate, pentru Popescu.

Într-o duminică după-amiază, nici noi n-am mai coborât la prima, odată suiţi într-un tramvai alb, inscripţionat cu numele **Popescu.** Pe parbriz, două manechine: mire şi mireasă. Alaiul anunţatei „călătorii de nuntă" era unul pestriţ, de copii alergând şi strigând „tramvaiul cu actori, uite tramvaiul cu actori". Dus–întors, pe Calea Moşilor şi Şoseaua Colentina, am fost „vitrine care se învârtesc pe străzi, cu manechinele lor cu tot", pentru că, dacă „în somn semănăm unii cu alţii, în tramvai semănăm şi mai mult ...".

Spectatori – priviţi de alţi spectatori (trecători uluiţi, sau amuzaţi, sau fascinaţi) – am parcurs, în vagonul-restaurant, un adevărat „labirint" imaginar (ori *imaginal,* din imagini) şi emoţional. De la anunţul iniţial „Naşteţi-vă pe 1 iunie 1959, la ora 12! Ofertă unică! Viaţă lungă bani şi bucurii! Naşteţi-vă cu numele de Popescu Cristian. Dar nimeni, cu nici un chip, nu a vrut"[2], la imaginea mortului întins în sicriul fără capac „care Eu sunt, căruia îi şiroiesc lacrimile pentru că e felul lui de a putrezi", punctul iniţial şi cel final al „labirintului" se situează mereu faţă în faţă: „Bineînţeles, certificatul meu de naştere nu va deveni legal decât când va ajunge certificat de deces". Suntem astfel înscrişi, pe o traiectorie imperturbabilă, aidoma tramvaiului, între un (altfel de) simţ ludic şi unul „escatologic". Am avut de câteva ori în timpul spectacolului sentimentul unei candori comice totale, dar şi cel de a fi în faţa unei bombe dezamorsate liric, secţionată în faţa mea, dar nu mai puţin înfiorătoare.

Între aceste „coperte" ale spectacolului, marcate muzical de *Ciaccona* de Bach şi de cântecele „de mahala", interpretate *live* de violonistul Gheorghe Drăghici, este prezentată o „materie poetică" extrem de densă ce se disimulează ludic în tonul conversaţiei curente, uneori triviale. Din acest punct de vedere registrul incantatoriu al frazării actorilor a părut uneori inadecvat.

Temele popesciene „jucate" pe culoarul tramvaiului sunt, în mare: idilele despre Bucureşti şi tramvaie *(op. cit.)*, textele de debut cuprinse în *Familia Popescu* şi o selecţie din volumul *Arta Popescu* („Teatrul – un psalm al lui Popescu", „Circul", „Filmul artistic", „Despre Muză", „În Rai", „Moartea mea din flori", „Apocalipsa, dragostea mea" etc.). La acestea se adaugă, spre final, „Fragmente de Jurnal", parte care, desprinsă de registrul anterior, răstoarnă abrupt perspectiva spectacolului.

O forţă scenică (plastică şi expresiv-dramatică) aparte au scenele inspirate de *Familia Popescu.* Fragmentul ales spre a fi plasat la început („Pentru păstrarea aparenţelor a fost inventat Popescu de jucărie, care trăieşte în Bucureşti de jucărie, ... şi a decedat deja vreo 3–4 decese de jucărie ..."), anunţă tema „marionetei", conectată deopotrivă la ludic şi la escatologic şi dezvoltată prin asocierea fiecărui membru al familiei cu „manechinul său". Astfel, câte o instalaţie cu forma unei siluete, compusă din obiecte ale idiosincraziilor personajelor, poetic recuperate, serveşte drept *alter ego* al fiecărui erou: pâinile bandajate şi parfumate ale *mamei*, laolaltă cu viorile; sticlele bunicului cu pozele *bunicii* drept etichetă; cizmele soldăţeşti ale *tatei*, având înfipte direct în ele picioarele unui scaun pe care tronează un cap de cal; fluturii *mătuşii Adina* etc. Sunt realizate în acest fel, adevărate „planşe ale anatomiei sufleteşti", asociate unui „metabolism poetic" coerent şi riguros surprins de autor. *Arta Popescu* este apariţie cu chip de bronz (în contrast cu fardul alb-livid al celorlalte personaje). Liliana Pană, interpreta rolului, are forţa să împartă prim-planul cu personajul *Poetului* (Mihai Marinescu). Aşa cum reuşită este şi secvenţa de teatru-în-teatru, construită pe baza poemului *În Rai*, parodie poetică după *Conul Leonida* .... Aici este folosit chiar cadrul circular inclus în „manechinul" *Artei Popescu*, cadru din care se detaşează marioneta miniaturală a *Poetului*, pe care acesta o va purta la gât tot restul spectacolului.

Dacă atenta urmărire a temei „marionetei" şi savoarea parodică a multora dintre fragmentele textului sunt articulate cu „spaţiul scenic" şi reuşesc să dea cheia „ludicului escatologic", marca *C.P.,* plasarea în final a unor cutremurătoare pasaje de *Jurnal* dejoacă această articulare. Căci oferă, în loc de *sugestia* bolii, *certitudinea* suferinţei poetului, „prilej" pentru o atare învecinare cu moartea – motiv arhiprezent în întregul spectacol şi în întreaga operă, de altfel. „Marioneta" este forţată să se „demaşte". Nu doar „joaca" creează păpuşi, ci şi boala îi transformă pe bătrânii anchilozaţi în posibile „marionete", trase de sfori de însuşi Dumnezeu, ca în *Teatrul – un psalm al lui Popescu.* În perspectiva morţii (aşezată ca „un ghimpe în carnea" celui bolnav) totul pare „de jucărie" şi libertatea de mişcare este la fel de restrânsă ca a unei biete păpuşi. Copilăria şi moartea se întâlnesc aiuritor: „... nu-i pe lumea asta mormânt mai bun ca-n Cişmigiu, la leagăne. Numai de la atâta şi atâta joacă ţi se pot odihni bine păcatele".

„Mărturisirea" cuprinsă în fiecare dintre textele sale ne face, prin acest spectacol o dată în plus, să simţim că în opera lui *C.P.* nu realitatea comună şi

anesteziată se visează, ca o Cenușăreasă, Poezie, ci Poezia însăși visează prin *C.P.,* la realitatea imediată, la voluptatea râsului sănătos cu amicii, la privirea în ochii iubitei, la cuvintele cele simple ale rugăciunii, ... ori la o simplă plimbare cu tramvaiul.

---

[1] Care reia parte din spectacolul-lectură la comemorarea a 9 ani de la moartea poetului. (21 februarie 2004, Teatrul Odeon).

[2] *Fragmente de Jurnal*, „Luceafărul", nr. 8, martie 1995.

Un tramvai numit Popescu, **spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu. Scenariul și regia: Gavriil Pinte. Scenografia: Roxana Ionescu. Distribuția: Mihai Marinescu, Liliana Pană, Silvia Codreanu, Bogdana Darie, Anne-Marie Ziegler, Simona Popescu, Cătălin Panaite, Adrian Anghel și violonistul Gheorghe Drăghici.**

Constantin PARASCHIVESCU

Teatru în tramvai!

Pentru 26 de bucureșteni (echivalentul numărului de locuri și al liniei), ziua de duminică 28 noiembrie 2004 n-a fost numai data alegerilor parlamentare și prezidențiale, ci și prilejul unei agreabile participări la un spectacol inedit, într-un *tramvai*. Nu știu să se mai fi încercat asta pe undeva, dar inițiativa care aparține Teatrului Național Radiofonic s-a dovedit ingenioasă și de un real efect cultural.,

Alcătuind un scenariu după opera poetului Cristian Popescu, regizorul Gavriil Pinte a realizat, cu opt actori şi un violonist, un spectacol într-un tramvai închiriat de la R.A.T.B., intitulat *Un tramvai numit Popescu.* Cu două manechine în faţă, reprezentând o mireasă şi un mire şi în loc de număr denumirea din titlu, stârneşte curiozitatea trecătorilor, surprinşi de replicile pe care le aud dinăuntru, urmărindu-l cu zâmbete amuzate. Pornind de la Kilometrul Zero, din Piaţa Sfântul Gheorghe, vehiculul străbate oraşul pe diferite trasee aproximativ o oră jumătate.

De la un capăt la altul al vagonului, pe un interval mai larg decât cel obişnuit, evoluează actorii, cu feţele machiate şi veşminte de nuntă. Sunt membrii familiei Popescu, care ni se confesează în stilul inconfundabil al scriitorului, ce îmbină ironia, autoironia şi sentimentalismul: *Poetul* – Mihai Marinescu, *Mama* – Anne Marie Ziegler, *Tatăl* – Cătălin Panaite, *Sora* – Simona Popescu, *Bunica* – Bogdana Darie, *Bunicul* – Adrian Anghel, *Mătuşa* – Silvia Codreanu, *Soţia* – Liliana Pană. „Naşteţi-vă cu numele de Popescu Cristian", spune Poetul, amintim că pe 1 iunie 1959 când trebuia să se nască, în locul lui a apărut, paradoxal, o păpuşă cu îndemnul de mai sus înscris pe piept, garanţie de viaţă lungă, bani şi bucurii. Dar „nimeni, cu nici un chip, n-a vrut".

Tramvaiul merge, noi privim personajele, mai privim pe geam, vedem lumea uitându-se lung după această apariţie năstruşnică pe şine, lungind urechile, râzând, şi realizăm că suntem cu familia Popescu în alt univers, poetic, în care visul coboară în suflet şi rămâne închis acolo, unde, când nunta s-a terminat şi afară ninge, dansăm mahmuri după cum cântă fulgii la ţambal. O clipă, măcar o clipă dacă simţim asta, a meritat plimbarea. Şi frumoasa iniţiativă a realizatorilor – scenografia Roxana Ionescu, regia tehnică Milica Creiniceanu, sonorizare Cătălin Coman şi Nicolae Subotin, redactor Crenguţa Manea, coordonatori de proiect Magda Duţu, Simona Hodoş.

Bogdana DARIE şi Mihai MARINESCU

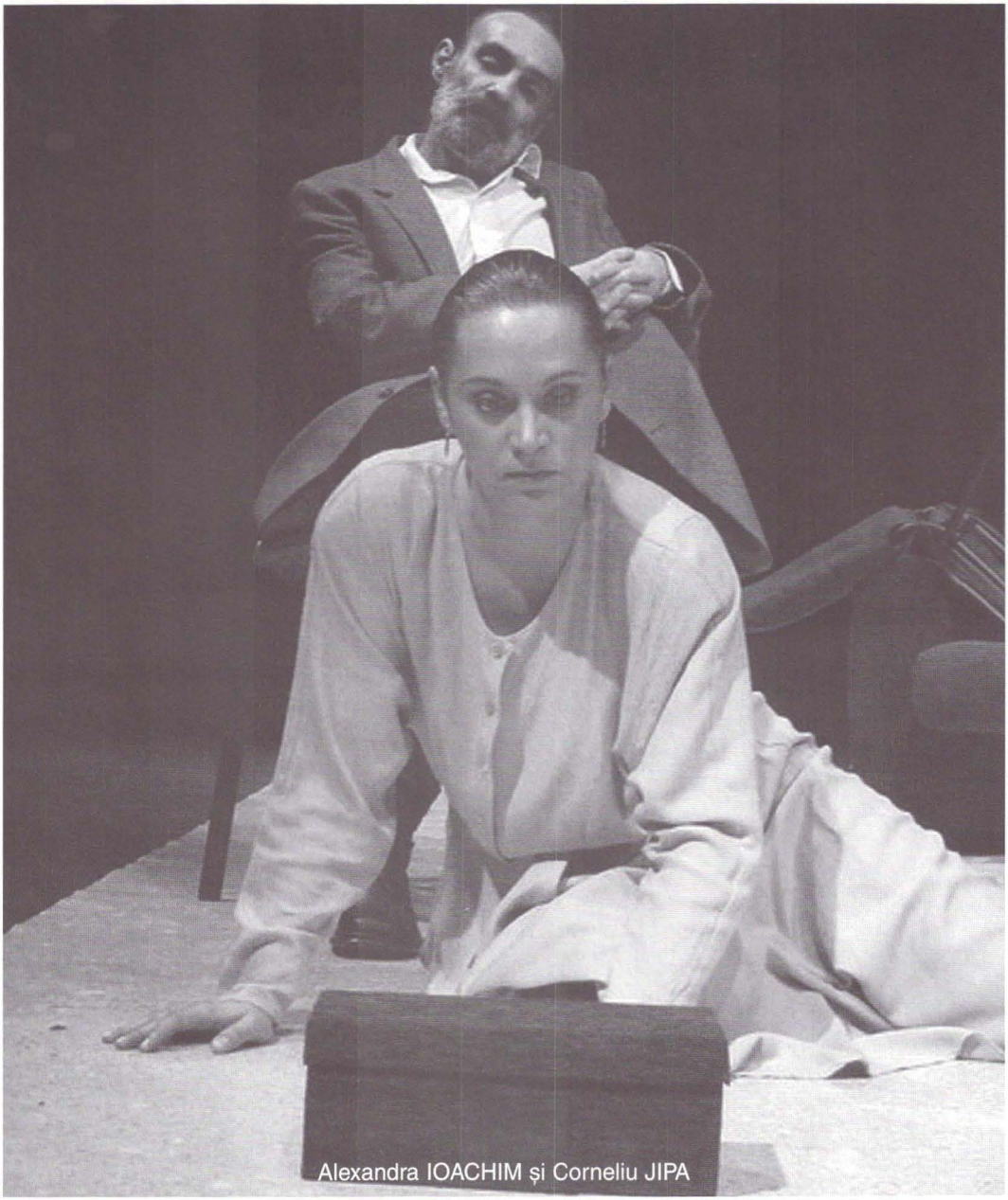
Valeriu BANU

Înflorește teatrul „de studio"

Nu de mult, Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea a oferit publicului două premiere, în actuala stagiune, cu *Omul de zăpadă* de Lia Bugnar, și *Nebuni de familie* de Dana Dorian. Amândouă spectacolele se joacă în formula „studio", cu publicul pe scenă, fapt consacrat aici, unde sala uriașei Case de Cultură a Sindicatelor este și mai rece, mai neprimitoare iarna, dar trebuie să recunoaștem că aceeași formulă a fost îmbrățișată cu sârg și în teatrele bucureștene sau la Craiova, Cluj-Napoca, Brașov, Oradea, Timișoara, Târgu Mureș, Ploiești, ș.a.m.d.

Primul text, lansat cu succes la Teatrul „Luni", de la Green Hours, în regia lui Alexandru Dabija, este pus în scenă acum de Adrian Roman (regizor și directorul instituției), în cadrul unui spectacol în două părți, dintre care prima este în totalitate fidelă piesei concepute de autoare, iar cea de-a doua, transformă același dialog dintre tânărul și tânăra aflați undeva, la înălțime, survolând mizeria străzii și a vieții ce „aici nu se simte", în „pielea" unor personaje feminine. Faptul lărgește aria reflecțiilor, a neîmplinirilor și, implicit, a nevoii personajelor de comprehensiune și tandrețe, schimbarea antrenând după sine încă o modificare, căci locul unei „soții" care nu iubește câinii, evocată de „El" în prima parte, va fi luat de „soțul" ușor obtuz, descris cu nedisimulată mâhnire, dar și cu umor, de către una dintre cele două tinere femei, în partea a doua a spectacolului. Întrupată cu notabil firesc și credibilitate de Alina Mangra și Remus Vlăsceanu, în cea dintâi versiune, chiar dacă pe alocuri spectacolul mai pierde din ritm, apoi cu sporit aplomb și accentele unui umor contagios, dar neostentativ, în versiunea cu două interprete, Ramona Drăgulescu și Raluca Păun, piesa Liei Bugnar își verifică încă o dată, în chip convingător, viabilitatea și priza la public, mai ales în cazul spectatorilor tineri, care nu ezită să-i înconjoare pe protagoniști cu manifestă simpatie și să le răsplătească efortul cu binemeritate aplauze.

Celălalt spectacol, cu piesa unei autoare cunoscute și ca editor, actriță și interpretă de muzică ușoară, este dedicat eternei „povești" a cuplului ce se destramă sub acțiunea „corozivă" a timpului și a crizei de comunicare, de îndată ce pasiunile se potolesc, iar „aventura" cunoașterii reciproce încetează. El este regizat de actorul Corneliu Jipa, astăzi apreciat și pentru evoluțiile sale pe scena de la Târgoviște, sub bagheta lui Mihai Măniuțiu, alături de care o reîntâlnim pe Alexandra Ioachim, din trupa vâlceană. Reprezentația impresionează la început prin ritmul ei alert, modificat în funcție de situație și de repoziționarea mobilierului (marcând totodată scurgerea timpului), cu accente de violență verbală și gesturi aflate foarte aproape de agresiunea fizică, apoi cu un moment (prelungit în chip nefericit) de „beție", în care comicul se diluează prin repetare și exagerare, finalul aflându-i pe cei doi într-un „duel" ireconciliabil, dar parcă mai potolit de replici (de monoloage), ce induce acel sentiment al rupturii inevitabile. Fără să ne reveleze o certă noutate din zona acestei drame a destrămării cuplului, învăluit când de umor, când de amar, dar în general ferit de clișeele telenovelei, spectacolul



Alexandra IOACHIM și Corneliu JIPA

întregește imaginea unui „teatru de cameră" ce nu poate constitui, însă, decât una dintre coordonatele capabile să readucă publicul vâlcean mai aproape de luminile Thaliei.

Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea – Nebuni de familie **de Dana Dorian, un spectacol de Corneliu Jipa. Distribuția: Alexandra Ioachim, Corneliu Jipa. Data premierei: 7 octombrie 2004**

Omul de zăpadă, **de Lia Bugnar. Regia, decorul, coloana sonoră și light design-ul: Adrian Roman. Costume: Raluca Păun. Distribuția: Alina Mangra, Remus Vlăsceanu, Ramona Drăgulescu, Raluca Păun. Data premierei: 18 noiembrie 2004.**

Corina HERGHELEGIU

Încotro mergem?

În această perioadă, pe care am putea-o numi, forțând lucrurile, de „post-tranziție", când „generația de sacrificiu" este pusă în situația de a se descurca oricând și oricum, lucrurile par, totuși, să se îndrepte pe un drum al normalității. Unii se plâng că nu se descurcă și că nu își pot găsi un post după terminarea facultății (aceștia au îndoieli dacă vor reuși vreodată să-și practice meseria și dacă și-au ales-o pe cea care trebuia), alții încearcă să se organizeze și să se adapteze din mers situațiilor de criză. La aceștia din urmă aș vrea, de fapt, să mă opresc; ei sunt destui, așa încât mă voi referi deocamdată la șase dintre ei: Carmen Lopăzan, Bogdan Dumitrescu, Mihaela Bețiu, Daniel Iordan, Antoaneta Cojocaru și ultimul, dar nu cel din urmă, Marius Manole. Șase actori, care au fost aleși în aprilie, dintr-un total de aproximativ cincizeci de concurenți, în urma unui *workshop* tip *casting,* ca să improvizeze un spectacol pe care l-au numit *Avionul albastru și cutia de conserve.* Spectacolul se joacă la ARCUB, dar a fost realizat la Tulcea, unde s-a repetat timp de treizeci de zile continuu, într-un cantonament, și apoi adus la București.

Coordonatorul acestui proiect cultural este nimeni altul decât Paul Chiribuță, fost asistent de regie al lui Silviu Purcărete la binecunoscutul spectacol *Danaidele*, instruit, printre altele, la o școală de teatru din Limoges (Franța). Un spectacol-improvizație ce te pune față în față cu propria-ți conștiință și cu toate problemele existenței de zi cu zi. Probleme ce ne macină și așteaptă o rezolvare și care uneori ne aduc în situația să solicităm o programare la medicul psihiatru, iar acolo afli cu stupoare că și acesta e om, că și el are probleme, că și el e bolnav...Unde să mergem? Ce să facem? „Să întoacem lumii spatele"? Paradoxal, dar *Nu*, nu putem să ne refugiem decât în propria conștiință, în vise, în iluzii, în speranțe, în această „cutie de conserve" care ne reproșează că: „cineva, cândva, ne-ar fi putut salva din drumul nostru spre nimic", care constată că: „începutul singurătății noastre e o iubire care nu a putut să se împlinească" și că Dumnezeu ne-a uitat, pentru că se pare că „nu a mai făcut nimic de o bună bucată de vreme"...

Actorii încearcă să ne avertizeze că trăim într-o societate bolnavă, amenințați de un pericol permanent, că ne transformăm viața într-un haos și că trecem cu cea mai mare ușurință și indiferență peste lucrurile importante și de valoare, peste sentimente, emoții etc. Problemele existențiale ale individului devin nule în raport cu viteza cu care se desfășoară viața noastră. Individul rămâne față în față cu propriile sale probleme, cu propriile sale neîmpliniri și dezamăgiri: „Singurătatea este cea mai mare pedeapsă pentru neputința noastră de a iubi."

Spectacolul se axează pe două planuri: *visul* și *realitatea.* Trei cupluri, care încearcă să aducă în prim-plan drame ce se consumă zilnic cu fiecare dintre noi; realitatea – cu totul alta decât cea pe care ne-o dorim – și visul, care nu se mai împlinește niciodată...

Cheia spectacolului este în fapt dihotomia: real–imaginar, scoasă cu măiestrie în evidență de regizor și însușită de tânăra trupă de actori. Se simte, totuși, clivajul momentelor, care par a fi bucăți distincte dintr-un alt *tot.*

Jocul actorilor este „curat", reuşind să transmită emoţia şi mesajul. Relaţia dintre parteneri este firească, fiecare compunându-şi rolul în profunzime, dându-i dimensiuni specifice, redând astfel drama unui om, a unui cuplu, sau, de ce nu, a întregii omeniri. Povestea lor este, în fapt, povestea noastră, dintotdeauna aceeaşi.

Elementele de decor sunt foarte simple, dar destul de sugestive: o minge uriaşă, (care ne transpune în trecut, în vise, în copilărie, într-o viaţă liniştită şi fără griji), câteva cuburi şi o cutie făcută din folie de plastic, în care personajele se retrag de fiecare dată când fug de dura realitate. Un ecran pe care se derulează visele neîmplinite, are la un moment dat rolul de a evidenţia chiar un vis în vis.

Se resimte, totuşi, o anumită lipsă de omogenitate a spectacolului, pe care interpreţii încearcă să o atenueze prin tendinţa de a transmite un mesaj, ce vizează problema existenţială a individului într-un context actual deseori ostil.

Se poate afirma, dacă ne referim la experiment, că spectacolul este o încercare îndrăzneaţă şi foarte utilă din punct de vedere profesional pentru actori în devenire.

Avionul albastru şi cutia de conserve. **Workshop coordonat de Paul Chiribuţă. Scenografia: Ionel Stoicescu. Costumele: Valentina Georgescu. Proiecţie video: Daniel Bucur. Cu: Carmen Lopăzan, Bogdan Dumitrescu, Mihaela Beţiu, Daniel Iordan, Antoaneta Cojocaru, Marius Manole**

La Excelsior

Să mergi la *Excelsior* şi să vezi un spectacol e foarte uşor. Căci teatrul se află chiar în buricul Bucureştilor. Însă atunci când intri pentru prima dată în sală, la prima vedere ai o senzaţie de disconfort : o mochetă veche de culoare incertă, care nu se potriveşte cu cea a huselor trase peste scaune, o cortină care te îngrijorează, întrucât emană aerul că va avea mari probleme atunci când va fi trasă, un miros de mucegai şi de spaţiu neaerisit.

Aşadar, intrăm la nouă dimineaţa să vedem *Degeţica* de Aurel Mitran, adaptare după H.C. Andersen, în regia lui Victor Radovici. Scenografia aparţine lui Ştefan Pârvulescu, cu o ilustraţie muzicală de Jolt Kerestely şi o coregrafie de Ion Tugearu. La nouă (şi 25 !) trecute (fix!) începe spectacolul. Gălăgioşi şi puri, copiii fac linişte struniţi de doamna învăţătoare. În faţa scenei sau în laterala ei (ca să evite monotonia), *Povestitorul* (Ciprian Cojenel) ştie să însufleţească sala, captând atenţia copiilor, care rezonează uşor la începutul poveştii. El va reveni în răstimpuri să puncteze un text adaptat al lui Andersen, ştiind s-o facă de fiecare dată firesc şi fără clovnerii: faţa senină, ochii luminoşi, ca şi când ar povesti şugubăţ ceea ce omul matur înţelege din prima.

Spectacolul, fiind unul interactiv, îi face pe copii să intre în lumea basmului şi să se implice emoţional. Ei se prind repede în joc şi sunt foarte bucuroşi atunci când, cu ajutorul lor, personajul pozitiv iese din diferite încurcături, iar cel negativ rămâne păcălit de „micii ştrengari". Copiii sunt capabili să distingă foarte repede binele de rău, urâtul de frumos, lumina de întuneric, şi să se bucure de fiecare dată atunci când reuşesc să evite pericolele care se ivesc pe parcursul acţiunii.

În fond, am văzut la *Teatrul Excelsior* ceea ce putem vedea (cu rare excepţii) la orice *teatru mare* din Bucureşti sau provincie : actori talentaţi, care cred în ceea

ce fac, actori care își joacă rolul gândindu-se aiurea (căci în fața copiilor...), precum și o a treia categorie despre care preferăm să nu vorbim...Din prima categorie face parte, fără îndoială, Corina Dragomir, care însuflețește rolul *Degețică* pe tot parcursul spectacolului, cu excepția primelor minute, puse de noi pe seama unei indispoziții fizice de moment și confirmate după spectacol. Actrița are disponibilități scenice reale, iar rolul pe care-l face i se potrivește ca o mănușă; statură mică, ochi albaștri, expresivi, mobilitate acrobatică, ce îi conferă o ușurință remarcabilă în mișcare, un ritm susținut și o trăire pe măsură. Un timbru natural, adaptat cu finețe personajului, îi sporește credibilitatea, dar mai ales îi dă o speranță reală în viitorul pe care și-l dorește, evident, în teatru. Practic, Corina Dragomir, duce (cum e și firesc) spectacolul *da càpo al fine*, făcând eforturi să-i atragă în jocul teatral pe cei care vrând-nevrând trag spectacolul înapoi – cu sau fără voia lor. Imediat următorul, dar făcând parte din aceeași categorie, este Marian Rădulescu în rolul *D-lui Sobol*, care dă dovadă de seriozitate profesională, construindu-și rolul în cele mai mici amănunte, știind să creeze momente de suspans, care sunt apanajul actorilor cu experiență. Gesturile lui ar fi putut cădea în caraghioslâcuri și bufonerii gratuite (cu atât mai mult cu cât în fața copiilor de vârstă școlară ele ar fi prins !), numai că actorul a știut să și le dozeze. Prin jocul său, el rămâne la limita dintre antipatia firească ce-o stârnește personajul – pe care însă nu o duce la extrem – și farmecul pe care și-l capătă prin jocul

actoricesc. Annemary Ziegler, care interpretează alternativ personajele *Mama* și *Mătușa Șoarece,* pare fadă și convențională în rolul mamei, dar foarte bună în cel de-al doilea, unde știe să-și arate perfidia, devine credibilă aproape fără osteneală. De remarcat faptul că știe să „vorbească" prin mimică și gesturi chiar și atunci când dialogul trece în gura celorlalte personaje, ceea ce iarăși nu e puțin lucru.

E greu de înțeles însă jocul altor interpreți, care încearcă, cu greu, să se integreze în ansamblul spectacolului, dar nu reușesc nicidecum, pentru că, de fapt, rolurile nu li se potrivesc. Să fie oare o scăpare a regizorului în ceea ce privește distribuția? Căci interpreții rolurilor principale se contopesc cu personajele lor, în schimb, ceilalți lasă mult de dorit. *Prințul Spiriduşilor*, de exemplu, jucat (în sensul propriu, nu teatral) de Emanuel Ionescu, actor tânăr și frumos, dar care, în afara acestor calități cu care l-a înzestrat mama-natură, actoria pare să nu fi lăsat în el prea multe urme ; *Rândunica* (Mihaela Coveșeanu), din păcate, nu reușește să întruchipeze zborul, înaltul, necunoscutul, dorința de evadare, caracteristice personajului, pentru că aspectul fizic al actriței nu întrunește calitățile necesare în acest sens. Cred că în alte roluri, care i-ar fi pe potrivă, actrița ar fi mult mai convingătoare. Și am putea enumera multe scăpări de acest gen. Din păcate, un rol care nu-i este potrivit îi face interpretului mai mult rău decât bine. Se știe însă că puțini actori renunță să joace un rol, chiar dacă acesta intră în discordanță cu aptitudinile și fizicul său.

Muzica lui Jolt Kerestely ajută la crearea atmosferei spectacolului, mai ales că o parte însemnată a poveștii este însoțită sonor. Sunt, totuși, unele momente în care stridența deranjează. Scenografia e simplă, iar cele câteva elemente de decor sunt vădit uzate. Și totuși, copiii au nevoie de teatru, indiferent de problemele materiale cu care se confruntă acesta. Aici, ei își cultivă gustul pentru frumos. Și ar fi păcat să nu le oferim această șansă.

Teatrul Excelsior – Degețica **de Aurel Mitran, după H.C.Andersen. Regia: Victor Radovici. Scenografia: Ștefan Pârvulescu. Muzica: Jolt Kerestely. Coregrafia: Ion Tugearu. Distribuția: Corina Dragomir, Ciprian Cojenel, Annemary Ziegler, Veronica Popescu Neagu, Stelian Milu, Marian Rădulescu, Emanuel Ionescu, Bogdan Niță, Mihaela Coveșeanu.**

Constantin PARASCHIVESCU

O promoție înzestrată

O invitație la Casandra în decembrie mi s-a părut prematură. Știam că producțiile studenților se prezintă primăvara sau spre sfârșitul anului de învățământ. De aceea, m-a mirat invitația de a vedea câteva înainte de Crăciun și m-am dus oarecum concesiv, socotind că s-au grăbit cei ce le-au programat mai devreme. Nici vorbă – am văzut trei spectacole închegate, interpretate cu reală expresivitate și relief de tineri care vor absolvi în 2005. Adică, anul IV actorie, coordonat de prof. univ. Gelu Colceag, serie aflată la debut cu aceste montări în fața publicului.

Una dintre ele, *O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, a figurat și în programul „Ușilor deschise" din aprilie 2004, ca atelier, cu două distribuții. Acum, spectacolul în întregime se desfășoară într-un ritm alert, nervos, cu haz autentic,

cel puțin în distribuția a I-a pe care am văzut-o. Presupun că pentru îndrumători (lector univ. Marian Gâlea, cadru didactic asociat Ioan Ionescu) cunoscuta comedie a constituit temă de studiu spre crearea unor tipuri motivate verosimil, într-o ambianță cât mai apropiată de epoca evocată, dar cu nervul și în ritmul contemporan, iute în gând și-n faptă. Vedem, astfel, familiarele personaje în costumele știute – uniformele gărzii civice, rochiile lungi – și ne distrăm cu câtă patimă intră în joc, într-o intrigă ce parcă și pe ele le amuză, dar o iau în serios, o trăiesc și la o adică sunt dispuse s-o și explice cu creta pe o tablă improvizată, ca o lecție, cum face Rică Venturiano aici cu monologul despre „peripețiunile" sale pe schele. Iese din timpul acțiunii, desigur, dar are hazul irezistibil al detașării de joc și de personaj, pentru a sugera mai bine riscul îndrăgostitului într-o lume de mahala. N-ar fi indicate departajări, dar aș menționa totuși agerimea unor figuri considerate îndeobște mai palid conturate, Veta și Nae Ipingescu; Iulia Lumânare disimulează infidelitatea conjugală și e febrilă în relația cu Chiriac; Mihai Bendeac are în ochi o lumină șireată care spune multe și fără replici, sau cu banalul „rezon".

Presupun că și pentru *Romanțioșii* de Edmond Rostand a existat o temă de studiu, legată poate de valorificarea în spiritul viu al *commediei dell'arte* a spectacolului modern. Ritmul și hazul vechilor histrioni în schițarea unor situații anacronice și istețimea rezolvării lor în spiritul sănătoasei armonii sunt redate de actualii aspiranți la grațiile Thaliei cu farmec și savoare – păpușă cochetă și aprigă Andreea Samson *(Sylveta),* un Romeo bătăios și ridicol romantic Bogdan Cotleț *(Percinel),* doi bătrâni năzuroși, dar cumsecade, Pavel Bârsan *(Bergamin),* Aurel Sandu *(Pasquinot),* un „meneur de jeu" cu aptitudini de iluzionist Radu Micu *(Straforel).* Spectacolul regizat de Vlad Massaci, cel care a montat piesa cu ani în urmă și la Piatra Neamț, cu inspirație și haz atunci și acum. Mai concis, evident, și cu o irezistibilă fantezie parodică în scena răpirii fetei și biruirii asistenților lui Straforel de către „vajnicul", în ghilimele, îndrăgostit.

Al treilea spectacol e de factură dramatică, sondează psihologii și destine frânte, mărginașe în plan social și etic, *Stele în lumina dimineții* de Aleksandr Galin (realizat de profesorul Colceag și prof. asociat Mihaela Sârbu). Atmosfera veridică, joc de nuanțe, pe stări sufletești, relații bine conturate, sensibilitate și emoție. Raluca Tudorache (care ne-a făcut să râdem de precipitarea Ziței în chestia de amor cu monșerul ei de la Union, cu o seară înainte) e aici moderna Laura, izolată la marginea urbei civilizate, alături de alte făpturi vulnerabile și nefericite, atentă la reacții, înțelegătoare, generoasă. Un personaj complex, ca și Maria, severă și aspră în aparență, dar de o neașteptată duioșie și tristețe în interpretarea Ioanei Barbu, ca și Andreea Grămoșteanu *(Valentina),* Alexandru Balint *(Aleksandr),* Ana Maria Macovei *(Anna),* portrete precis conturate. Mai sunt, poate, ezitări și momente indecise, cu rarefieri de intensitate, firești la frăgezimea vârstelor.

Clasă deosebit de înzestrată, cu reale resurse în comedie și dramă, în reliefarea unor sugestii, idei, cu poftă de joc și omogenitate. O promoție de promițătoare perspective... de nu s-ar risipi!

Din cauza abundenței de premiere, nu am mai putut publica în acest număr un modul despre ultimele creații pe scena Teatrului de Comedie, cărora vroiam să le acordăm un spațiu mai amplu. Rămânem datori până la apariția noastră viitoare cu cronicile la premierele acestei instituții teatrale în plină evoluție. (Nota red.)

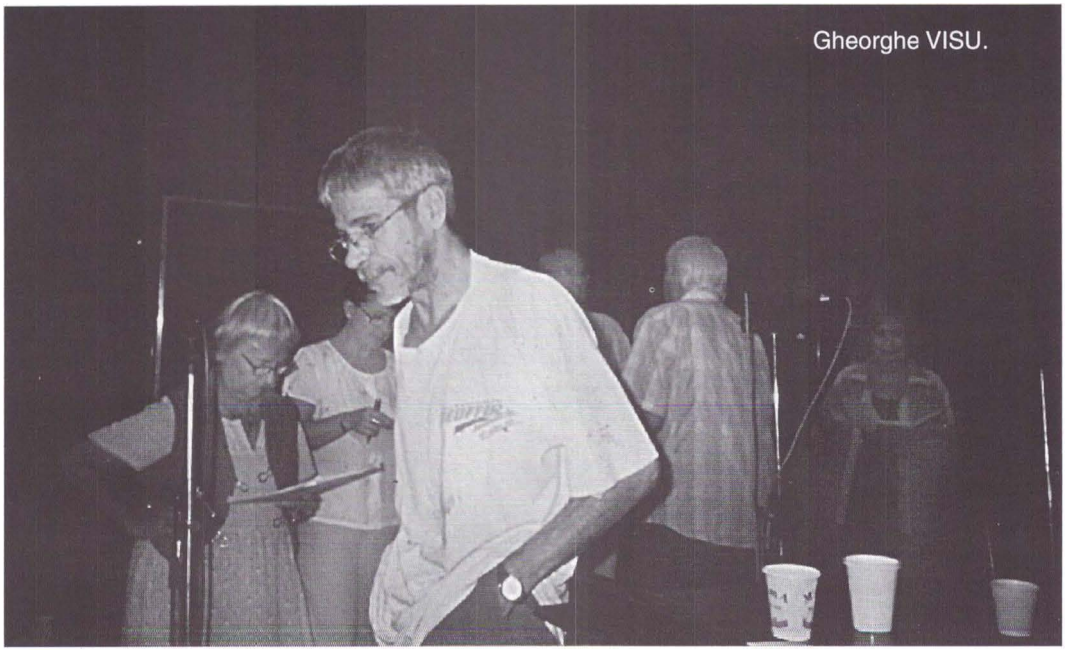
RADIO

Constantin PARASCHIVESCU

Premiere, proiecte

Joi, 16 decembrie 2004, la centrul de presă al Societății Române de Radiodifuziune, a avut loc audiția spectacolului *Duios Anastasia trecea,* după o nuvelă de Dumitru Radu Popescu publicată în 1967. Prilej cu care am aflat de la conducerea inimosului colectiv al Teatrului la microfon (director onorific: Cătălina Buzoianu, redactor-şef: Attila Vizauer) de concretizarea a două remarcabile inițiative – una la care am fost şi eu părtaş, *Un tramvai numit Popescu,* spectacol după opera literară a lui Cristian Popescu, prezentat într-un tramvai itinerant prin Capitală (şi se pare că şi alte oraşe şi-au arătat disponibilitatea), alta privind audiții în şcoli, cu piese ale unor importanți autori români şi străini, despre ale căror ecouri pozitive nu cred că se îndoieşte cineva. Semne binevenite de sporire a audienței acestui gen de spectacole, dar indiscutabil de rezonanță culturală prin promovarea unor valori artistice reale, în modalități inedite şi consacrate, instructive şi atractive.

La obişnuitele premiere se adaugă, de la o vreme, cele care ilustrează o diversitate de cicluri, precum: *„Teatru-serial"* (cu premiere – *Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha* după Cervantes, regia Cristian Munteanu, şi reluări – *Castelul pălărierului,* dramatizare după Cronin, regia Dan Puican), *„Poezia teatrului scurt"* (cu piese scrise de autori debutanți sau consacrați, ca Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Vlad Zografi, Alina Nelega ş.a.), *„Zilele comediei româneşti"* (în sezonul estival, cu piese mai puțin jucate şi cunoscute, ca *Două femei împotriva unui*



Gheorghe VISU.

bărbat de Mihail Kogălniceanu, *Comedia vremii* sau *Franțuzitele* de Costache Facca, *Un poet romantic* de Matei Millo etc.), „*Biografii-memorii*" (teatru-document despre personalități, ca Nina Berberova, *File din exil,* sau Vlad Mugur, *Craiova – mon amour),* „*Invitație la* musical" *(Păguboșii* după Miron Radu Paraschivescu, muzica Laurențiu Profeta), „*Voci și spectacole memorabile*" (în colaborare cu UNITER, „carte audio" cum i s-a spus, a valoroaselor spectacole de teatru din țară, până acum înregistrate trei – *Nepotul lui Rameau* de Diderot, în regia lui David Esrig, cu protagoniștii consacrați Gheorghe Dinică și Marin Moraru, *Celălalt Cioran,* spectacol-lectură realizat de Radu Penciulescu după un scenariu de George Banu, cu Ovidiu Iuliu Moldovan, *Craii de Curtea-Veche* după Mateiu Caragiale, în interpretarea și regia lui Alexandru Repan).

Unele premiere fructifică optim resursele de comic subtil sau tragicomic ale unui interpret, ca Virgil Ogășanu de pildă, în *Iscusitul hidalgo* și *Avarul* (regia Dan Puican) sau de cameleonism în expresia unui profitor universal, ca Harpagon, reluat acum, după aproape 50 de ani de la creația lui Ion Finteșteanu (1956), într-o măiastră interpretare a lui Ion Lucian (un *Tartuffe* tradus de Romulus Vulpescu, adaptat de Domnica Țundrea, regizat de veteranul undelor radio Ion Vova, cu – surpriză – o interpretă ce a figurat și în distribuția de atunci, Carmen Stănescu). Altele, valorifică ineditul unui text, ca prea puțin cunoscutul *Șun* de George Călinescu, publicat, dar nereprezentat (cu Adrian Pintea, regia Vasile Manta), sau și mai puțin cunoscutul *Bachus* de Jean Cocteau, tradus de Sanda Mihăescu-Cârsteanu și dedicat tinerilor români care s-au sacrificat în decembrie 1989 pentru libertate, ideal elogiat și de autor prin evocarea unui ritual inedit de jertfă din secolul XVI (premieră pe țară, adaptare Georgeta Răboj, regia Constantin Dinischiotu). Voci tinere, talentate și cu savuroasă vitalitate, dialoghează și cântă într-un muzical antrenant adaptat pentru radio de Doina Papp, *Păguboșii,* după Miron Radu Paraschivescu, libretul Eugen Rotaru, muzica Laurențiu Profeta, dirijat cu autoritatea indicațiilor regizorale de Ilinca Stihi.

Registrul dramatic tulburător, ca ecou și la stingerea ultimului sunet, resimțim mai ales în două premiere după prozatori contemporani, cu personaje feminine protagoniste, Mario Vargas Llosa, *Domnișoara din Tacna* și Dumitru Radu Popescu, *Duios Anastasia trecea.* Ambele, în regia lui Cristian Munteanu. Al cărui prim, excepțional merit, zic eu, este distribuirea în aceste roluri a actrițelor Rodica Tapalagă și, respectiv, Virginia Mirea. Prima numită reușește perfect a sugera, prin mlădierea tonului, alternanța de vârste ale eroinei, de la anii primăvăratici ai iubirii la toamna trădării și însingurării, apoi iarna unui „mănunchi de zbârcituri", care e Mamaia centenară dintr-o poveste peruană cu război, sclavi, lume ce visa la Paris ca „sucursală a paradisului". Piesă scrisă de romancierul însuși în 1981, cu ecouri autobiografice și structură narativă complexă, interferând prezentul cu trecutul în episoade ilustrative și de tensiune, în confruntări și reflecții, ca o ciudată, dar verosimilă cronică de familie. Glasul scriitorului e concentrat pe dileme și deslușiri, cu reală naturalețe la Gheorghe Visu, ca înotătorul singur printre talazuri ce-l sucesc în timp și-n gând. Și e răscolitoare alternanța de voci cu eroina, Rodica Tapalagă construind, din șoapte și acute, din ezitări, clopoței jucăuși de fetiță și pierderi de ton, de energie, de memorie, un personaj fragil și bizar, vulnerabil și orgolios, ca un bibelou pe care-l prinzi în inimă să nu se spargă. Tumultul ce răzbate din adânc în muzică e o prevestire și o disperare (George Marcu). Despre Anastasia lui D.R.P. s-a spus, la publicarea nuvelei în 1967, că e o „reluare în contemporaneitate a mitului Antigonei" printr-o dramatică înfruntare pe care o provoacă „între legile nescrise ale datinii strămoșești legate de «marea

Rodica TAPALAGĂ.

trecere» și legile scrise, birocratice". Când a făcut filmul în 1979, Alexandru Tatos vorbea despre micimea omenească pentru care nimic nu mai are valoare, căreia i se opune gestul „nobil, superidealist, poate inutil" al Anastasiei. Curios – și trist – e că acum se adâncește nota inutilă, cum sesiza autorul (la audiția din 16 decembrie 2004), când, din îndârjirea Virginiei Mirea-*Anastasia* i s-a relevat „isteria inutilă (și ridicolă) a adevărului". Ce preț mai are el în societatea de azi? Grav și grotesc statut uman, am zice, în care tragedia e proiecția – și demnitatea – ficțiunii, iar comedia (proastă) e a realității, unde adevărul n-are loc nici cât un zbenghi. Dar asta e vremea, iar ecourile ficțiunii ating prin voința eroinei dimensiuni universale, cum socoate Pușa Roth care a dramatizat nuvela. Rezonanțe certe de tragediană în intonațiile actriței, cunoscută mai mult pentru prestații comice, contrast subtil și de efect cu glisările insinuant-echivoce ale lui Mircea Albulescu *(Costaiche),* molatice și ale lui Alexandru Jitea *(Emil).* Cu dramatism sporit prin intervențiile *Cătărinei* (vocea gravă Oana Ștefănescu), *Anastasiei copil* (senină Ioana Calotă), sunetele de pasăre speriată ale viorii (Marian Grigore) și muzica originală răscolitoare (George Marcu). Cătălina Buzoianu pronostica o versiune scenică în perspectivă; ar merita.

Luminița VARTOLOMEI

OPERĂ–DANS

Onirismul lucid

Cu un zâmbet în colțul gurii – când amuzat și când trist, când ironic și când amar – Sergiu Anghel trece prin viață și prin artă cu consecvența personalității care și-a creat foarte de timpuriu un stil coregrafic propriu, ce și-a dovedit eficiența expresivă și în „lung-metraje" (precum piesa de teatru-dans după *Furtuna* lui Shakespeare), și în „clipuri" (cum el însuși definește implicit, prin raportare, miniaturile din care se alcătuiesc numeroase dintre spectacolele sale – de o asemenea natură fiind și cel mai recent, intitulat *Visul din vis*). Intelectual de largă cuprindere, îmbrățișând cu pasiune idei din cele mai diverse domenii ale culturii, artistul face din fiecare nouă întâlnire cu publicul un prilej de a-i furniza acestuia motive să zăbovească îndelung cu gândul asupra celor văzute. Și asupra celor auzite, desigur, căci opțiunea pentru suportul sonor al fiecărui alt dans imaginat nu numai că nu stă sub semnul hazardului, dar are la bază stăpânirea unui amplu rezervor de muzici puțin sau chiar deloc cunoscute, pe care Sergiu Anghel le extrage ca un magician din pălăria lui fermecată. (De regulă, acest bazin componistic se situează într-o zonă elevată a muzicilor așa-zis lejere; acum, de pildă, granițele lui sunt situate pe coordonate ce merg pe de o parte din aria jazz-ului clasic, de tip New Orleans, și până la aceea a jazz-ului cu iz extraeuropean, practicat de Ravi Shankar, iar pe de altă parte de la străvechiul **negro spiritual** nord-american și până la modernele **liturghii profane** compuse de sud-americanul Ariel Ramirez, dar permit și o evadare în sfera straniului neobaroc construit de Frank Royon Le Mée, alături de al său minunat „Comité des Fêtes".) În unele cazuri – și nu foarte rare! – spațiul sonor este străbătut de sclipitoare efemeride literare; fie ele filosofice, teatrale ori poetice, rostirile acestea potențează o stare de grație pe care dansul însuși a creat-o și o susține. (Iar când – ca acum – declamația este nu alternată, și nici suprapusă, ci de-a dreptul împletită cu dansul, efectul global al asocierii artei mișcării cu arta cuvântului devine percutant; pentru asta însă, desigur, trebuie să existe în trupa „Orion Balet" cineva precum foarte tânăra actriță Raluca Botez, care evoluează scenic de parcă ar fi studiat cândva temeinic și baletul.)

De altfel, în spectacolul lui Sergiu Anghel (și nu doar în acesta, lansat de curând) totul dansează: costumele create de către Ana-Maria Munteanu și lumina schimbătoare care le pune în valoare, pianista „retro" (Cătălina Gubandru) care la un moment dat cântă aievea (și chiar foarte bine, deși este de fapt... balerină!), „licuricii" săltăreți căzând din cer, părul revărsat peste chipurile interpretelor, ba până și râsul actriței... Dansează cu har și Sandra Mavhima, Irina Roncea, Andreea Căpitănescu și Cristina Bercuci, dar mai ales Elena Zamfirescu, a cărei înfățișare de veritabilă stea a trupei consonează cu etalarea unei tehnici coregrafice de certă spectaculozitate; și dansează cu plăcere, dar din păcate încă marcați de o evidentă lipsă de nerv profesional,

trei tineri, dintre care doar unul (Gabriel Luca) are la activ studii de specialitate, ceilalți doi (Petre Voicu și Florin Roșu) fiind de fapt actori. (Ce ironie a sorții! Tocmai Sergiu Anghel, care a fost și un atât de expresiv dansator, să nu-și poată găsi de-atâta amar de vreme, pentru trupa și coregrafiile lui, interpreți masculini pe măsură...)

Iar dacă lucidul oniric care este acest artist își socotește actul creator drept „o formă de a visa", criticul care i-a urmărit evoluția pas cu pas, încă de la primele – și formidabilele! – sale încercări, nu poate să nu identifice cu emoție revenirea, din timp în timp, în spectacolele lui, a uneia dintre secvențele de început ale carierei sale coregrafice; intitulată *Jocuri triste*, această secvență reprezintă – cred eu – *Visul din vis* pe care Sergiu Anghel (Sisif urcându-și cu bucurie povara) îl trăiește iar și iar.

Trupa: „Orion Balet" – Visul din vis. **Scenariul, regia și coregrafia: Sergiu Anghel. Costumele: Ana-Maria Munteanu. Interpreți: Elena Zamfirescu, Irina Roncea, Andreea Căpitănescu, Sandra Mavhima, Cătălina Gubandru, Cristina Bercuci, Raluca Botez, Petre Voicu, Florin Roșu, Gabriel Luca. Data premierei: 3 decembrie 2004.**

Vitamine muzicale

Spre marele meu regret, până la premiera pe care o comentez aici n-am putut asista nici măcar la jumătate din cele 12 spectacole lirice şi 9 coregrafice prin care, în cei şase ani de existenţă, trupa bucureşteană condusă de către Smaranda Oţeanu-Bunea şi-a alcătuit rapid un repertoriu general în egală măsură amplu şi consistent. Părerea mea de rău este cu atât mai mare cu cât, de când Opera Comică a devenit Opera Comică pentru Copii reprezentaţiile sale constituie o încântare nu numai prin ele însele, ci şi prin relaţia ce se stabileşte pe parcurs între scenă şi sală, culminând cu dialogul incitant şi amuzant dintre prichindeii care întreabă şi interpreţii care răspund...

Acum, alegând *Farmacistul* lui Joseph Haydn, tânăra echipă artistică şi-a propus să-i trateze pe micii pacienţi atât cu medicamente contra afecţiunilor provocate de poluarea intensă a spaţiului sonor actual, cât şi cu vitamine capabile să le fortifice sistemul imunitar în confruntarea cu agresiunile tot mai violente ale kitsch-ului muzical de toate tipurile. Uzând de expresivitatea unor mijloace teatrale dintre cele mai variate – de la acelea ale *commediei dell'arte* (sugerate chiar de libretul tradus şi adaptat de însuşi semnatarul direcţiei de scenă) până la cele ale mânuirii marionetelor – şi de farmecul unor decoruri, costume şi elemente de recuzită pe cât de simple, pe atât de ingenioase (precum supradimensionatele unelte farmaceutice), regizorul Traian Savinescu şi scenografa Viorica Petrovici au realizat un spectacol fluent, viu colorat şi de un comic savuros. Iar dacă actorii Sorina Tiron, Cristina Mitu şi Levi Ambrus dinamizează prin jocul unor personaje de plan secund, inventate *ad-hoc,* desfăşurarea acţiunii dramatice, altminteri subţirele şi simpluţe (până şi în originalul comediei lui Carlo Goldoni, dară-mi-te în opera lui Joseph Haydn!), cântăreţii Vicenţiu Ţăranu, Cristina Eremia, Valentin Racoveanu şi Daniel Filipescu amplifică prin frumuseţea cântului lor efectul muzicii graţioase şi spirituale a acestei opere, implicându-se cu vădită plăcere într-o mişcare scenică antrenantă şi plină de haz. Redusă la esenţă – adică la o orgă electronică mânuită în spirit clavecinistic de către Mădălina Florescu (care a asigurat şi pregătirea muzicală a spectacolului) şi la un cvartet de coarde (intitulat în spirit evident oximoronic „Serioso", după unul dintre defunctele ansambluri camerale româneşti, literalmente serios!), partitura orchestrală a operei lui Haydn susţine şi pune în valoare glasurile soliştilor, pe care coordonarea dirijorului Ciprian Teodoraşcu se străduieşte necontenit să le supună rigorilor sincronizării şi principiilor de ierarhizare a planurilor sonore.

Teatrul: Opera Comică pentru Copii – Farmacistul. **Muzica: Joseph Haydn. Regia: Traian Savinescu. Scenografia: Viorica Petrovici. Conducerea muzicală: Ciprian Teodoraşcu. Cântăreţi: Cristina Eremia *(Griletta),* Vicenţiu Ţăranu *(Sempronio),* Valentin Racoveanu *(Menghino),* Daniel Filipescu *(Volpino).* Actori: Sorina Tiron, Cristina Mitu, Levi Ambrus. Instrumentişti: Mădălina Florescu (orgă electronică) şi cvartetul de coarde „Serioso". Data premierei: 29 noiembrie 2004**

Şnitelul vienez

Cu participarea unui număr impresionant de sponsori şi parteneri media, firma de impresariat „Memento Music" a oferit bucureştenilor ocazia de a se întâlni pentru prima oară cu un ansamblu de balet de a cărui evoluţie publicul nostru era cu atât mai interesat, cu cât nu mai puţin de patru români sunt implicaţi în existenţa lui: mai întâi Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena; apoi Simona Noja, prim-solistă a „Teatrului de pe Ring"; în fine, Beatrice Deneş şi Adrian Cunescu, tineri balerini ai trupei. Nu e de mirare, deci, că Sala Mare a Palatului a fost luată cu asaltat, în pofida preţului extrem de piperat al biletelor...

De mirare mi se pare, în schimb, neglijența cu care au tratat acest eveniment organizatorii înșiși: sub bagheta dirijorului Michael Halasz (vienez de origine maghiară, despre care unii confrați mi-au spus că s-ar fi născut în România), o orchestră încropită din instrumentiștii bucureșteni întâmplător liberi în acea seară de vineri (când se cânta și la Operă, și la Filarmonică, și la Radiodifuziune!) a fost nevoită „să se descurce" în pagini simfonice deloc simple (precum acelea din *Suita a III-a* a lui Ceaikovski, din *Concertele nr. 21* și *nr. 23* de Mozart – având-o drept solistă pe pianista Laurene Lisovich –, din *Dansurile germane KV 571* ale aceluiași Wolfgang Amadeus, ba chiar și din *Simfonia a V-a* de Mahler!).

Neglijența organizatorilor a fost la fel de evidentă în domeniul informării spectatorilor cu privire la ceea ce aveau să urmărească: programe de sală **pentru toți doritorii** au fost puse în vânzare abia în prima pauză (!), iar conținutul acestor tipărituri s-a dovedit a fi sub orice critică. Las la o parte faptul că nici măcar pauzele nu erau anunțate corect (abia la sfârșitul prezentării pieselor, sub o fotografie, se putea citi: «Pauză între „Pas de deux" și „Șase dansuri" 20 minute» – când de fapt a fost vorba de **două** pauze, plasate **după** piesele menționate, între care mai figura încă una!), dar lacunele și erorile textului se țineau lanț: la *Singerland* (acesta fiind un **pas de deux**, nu un balet **de ansamblu**, unde omisiunea putea fi eventual trecută cu vederea) lipseau numele interpreților (Kathryn Czerny și Boris Nebyla, dacă i-am identificat corect, examinând fotografiile din program); traducătorul folosea sistematic termenul **operă** în locul aceluia de **lucrare, creație, opus**, inducând în unele cazuri (cum este **baletul** în patru părți *Singerland* al lui William Forsythe) falsa impresie că ar fi vorba despre o partitură lirico-dramatică; același traducător numește unul dintre balete ba *Numai vals*, ba *Toate valsurile...*

Neștiind cum sună titlul original al lui Renato Zanella, n-aș putea spune dacă măcar una dintre traduceri este justă, căci ambele titluri sunt la fel de nepotrivite cu baletul în sine: muzica aleasă de către coregraf nu numai că – evident – nu reprezintă **toate** valsurile (sau măcar pe toate acelea celebre), dar nici nu este **numai** vals,

Allegretto-ul din *Simfonia a V-a* de Mahler neavând nici cea mai mică legătură cu spumoasele valsuri, polci, cadriluri şi chiar marşuri vieneze care compun suportul sonor al dansului. De altfel, după înlănţuirea acestor piese lejere, tratate cu relativ umor de către coregraful-şef şi directorul Baletului Operei de Stat din Viena, finalul sumbru, construit pe această muzică mahleriană de maximă interiorizare şi gravitate, se potriveşte exact... ca nuca-n perete (ceea ce, desigur, nu scade cu nimic meritele interpretării de înaltă ţinută a balerinilor Simona Noja şi Jurgen Wagner).

Închis cu baletul din 1997 al lui Renato Zanella, situat cumva în zona actuală a dansului de tip academic, spectacolul s-a deschis cu un capitol clasic din istoria genului, scris de către George Balanchine pe la jumătatea veacului trecut, dar lipsit tocmai de fantezia şi de tehnicitatea spectaculoasă prin care strălucesc alte opus-uri ale acestui mare coregraf. Nici cromatica rafinată a costumelor lui Christian Lacroix şi nici performanţele perechilor Shoko Nakamura–Jurgen Wagner şi Simona Noja–Boris Nebyla n-au reuşit să risipească impresia că atât *Temă şi variaţiuni*, cât şi *Pas de deux* sunt creaţii **datate** (1947, respectiv 1960), iar efortul de a le readuce (în 1998, respectiv 1996) în repertoriu nu se justifică decât din punct de vedere muzeistic.

Învelit în aluatul insipid al episodului Balanchine pe o parte şi al episodului Zanella pe cealaltă parte, miezul fierbinte, suculent şi condimentat al „şniţelului vienez" a fost constituit dintr-un complex *Pas de deux* de William Forsythe (din baletul *Singerland*, datând din 1990) şi din două seducătoare creaţii (*Şase dansuri* din 1986 şi *Petite mort* din 1991) prin care Jiri Kylian explorează şi dezvoltă, pe muzica mozartiană dar într-un limbaj coregrafic actual, nenumărate dintre faţetele ideii de cuplu.

Raluca IANEGIC

Noblețea gestuală

Urmând tipul de stilistică a mişcării coregrafice acreditat de Jiri Kylian, coregraful Natcho Duato aduce prin membrii Companiei Naţionale Spaniole de Dans, al cărei director este, nobili exponenţi ai Terpsichorei. Într-o epocă de pulverizare a dansului, compania condusă de Natcho Duato demonstrează că inima coregrafiei este *Dansul*, iar măiestria acestei arte se sprijină pe trupul elegant antrenat. Prezentând trei piese cu ţesătură uneori monodică, alteori omofonică ori heterofonică, spectacolul propus de „Întâlnirile JTI" este unul al tulburătoarelor armonii instrumentale ale corpurilor umane. Partiturile coregrafice susţinute pe scena Teatrului Naţional se configurează într-o constelaţie a noblеţei. O fină orchestraţie a tuturor elementelor arhitecturale ale pieselor captează emoţional. Interpreţii şi mişcările ce le sunt încredinţate agenţează şi relaţionează o interiorizare şi un tip de exteriorizare care se varsă în creuzetul unui lirism aparte, uneori abstract, analitic. Fiecare interpret înnobilează mişcarea propusă de coregraf. Am admirat în prima piesă simplitatea expresivă a transpunerii în imagini, a tuturor segmentelor compoziţiei coregrafice. Am reperat în a doua lucrare sensibila, profunda şi subtila întâlnire între textul recitat şi mişcarea dansată. Am apreciat în cea de-a treia piesă structuri care valorifică sclipiri ale polifoniei neobaroce, o lucrare de mare forţă emoţională, străbătută de un real fior dramatic. În fapt, coregrafiile prezentate de Natcho Duato nu trăiesc printr-o specială dramaturgie, ci, graţie fluxului liber al tehnicii corporale, prin armonia între un preaplin gestual şi profuziunea dimensiunilor muzicale. Fiecare mişcare vibrează în raport cu suportul sonor şi cel scenografic. Lucrările traversează perimetre de

nostalgie ori de zbucium, de limpezime ori de opacitate, toate făurind o alchimie corporală tributară unui amestec fin de neoclasicism şi modernitate, altminteri spus, unui val de nou-neoclasicism. Mişcările propuse de coregraful spaniol par a avea sonorităţi la fel de convingătoare ca şi partiturile muzicale. Anatomiile interpreţilor sunt exploatate în succesiuni timbrale inedite, şi într-o fină policromie.

A existat şi o repetiţie deschisă oferită specialiştilor; am participat cu plăcere; a fost un act de resuscitare a unei aristocraţii comportamentale, a unei veritabile pietăţi faţă de dans şi cei ce îl slujesc. Accent pus pe nuanţă, accent pus pe profesionalism, respect faţă de cultura coregrafică...

Teritorializarea visului

Există în spectacolul *Treceri* creat de coregrafa Adina Cezar (ca premieră a companiei „Contemp" pe care o conduce în cadrul Teatrului Naţional de Operetă „Ion Dacian") o complianaţă a două axe majore: reveria şi realitatea: ele induc ficţionalului teritorializări ale prezentului şi ale trecutului. O *viaţă onirică* şi o *viaţă raţională* colonizează deopotrivă existenţa umană, alcătuind corpusul spectacolului semnat de Adina Cezar. Spectacolul propune, în sonorităţi inedite, relaţionarea omului *diurn* şi a celui *nocturn*, propune un balans între concreteţea trăirii şi meditaţia despre concret, dând astfel relaţiei: idee–*representamen*–intenţionalitate, un dublu registru existenţial. Angajarea în realitate nu dezangajează visul; „realitatea virtuală" (cea conţinută în proiecţii filmice) devine în procesul întâlnirii chiasmatice cu „realitatea scenică" (*desfăşurarea live*) mai puternică decât aceasta. Semnatară nu doar a coregrafiei, ci şi a scenografiei, Adina Cezar creează, în colaborare cu discursul muzical tensionat al compozitorului George Balint, momente dramaturgice cu intensităţi şi structuri diferite; în cadrul lor, „realitatea" desfăşurărilor scenice este teritorializată de intervenţia reveriei.

Ţesătura coregrafică se dezvoltă pe graniţa unui vag discernabil al intenţiilor, alteori în perimetrul explicitului. Suita momentelor relaţionate în structura coregrafică este desemnată de „întâlniri" şi „renunţări", metafore ale posibilului şi imposibilului, de limite ale gândurilor legănate de discontinuitate.

Vizual şi auditiv, curgerea apei (conţinută în instalaţia scenografică) marchează deopotrivă continuitatea visului, dar şi persistenţa realului, marchează un imaginar ce trece de la o faţetă la alta dar şi „trecerea" segmentelor de realitate. Apa curge în spectacol ca o fugă a gândurilor, ca o alergare a destinului. Apa şterge, transformă, naşte noi geografii ale fiinţei; apa este un semn al metamorfozelor, al trecerilor heraclitiene, dar şi al unei forţe speciale, un neaşteptat semn al permanenţei. Spectacolul se impune prin funcţia imagistică a scenografiei. Sunt trasee, traiectorii, scări care nu duc nicăieri, care funcţionează prin intensitatea prezenţei lor. Maternitate şi întâlniri, naşterea ca act transcendent, dar şi ca fizicalitate palpabilă, iubirea ca ideal, împlinire ori neîmplinire, măşti ale necunoscutului, ale neaşteptatului glisează în ţesătura scenică alcătuind un univers de poezie şi incisivitate.

Intensitatea frazării în întregul spectacolului este diferit repartizată; ea marchează uneori funcţia scenografică, alteori pe cea muzicală sau pe cea a cuvântului conţinut în coloana sonoră sau pe cea a ludicului reperabil în imagini proiectate şi firească, de cele mai multe dăţi, pe cea coregrafică. Există în spectacolul Adinei Cezar o împletire de ficţiune şi realitate în care realitatea este în esenţă criticată, iar ficţiunea iubită. Discursul spaţio-temporal împletit cu cel gestual, susţinut cu emoţie de interpreţi, conferă reprezentaţiei valori poematice de referinţă.

Ion CAZABAN

FLASH

Clipa cea repede (4)

(Memorie și uitare)

Într-o carte binecunoscută specialiștilor, „Memoriile teatrului“, *George Banu distingea analitic trei forme de memorie, altfel orientate și având fiecare alt conținut: memoria* **eu***-lui (relevând intervenția biografiei creatorului), memoria* **teatrală** *(aparținând experienței scenice, experiență specifică, proprie sau împărtășită), memoria* **originilor** *(*antropologică, *definită prin întoarcerea la izvoare). Întrebările cu privire la memorie și, implicit, la uitare, le vom întâlni în diferite momente ale realizării spectacolului, nu mai puțin după premieră, o dată cu programarea sa în alternanță cu alte spectacole. Elementara memorie cerută unui actor pentru învățarea rolului presupune deprindere (deloc ușoară) de a-l uita, când trebuie jucat alternativ cu alt rol, uneori în aceeași zi. După cum se știe, solicitarea memoriei actoricești nu se rezumă la înregistrarea replicilor. Repetițiile dovedesc dacă memoria personală – faptică sau emoțională – poate fi utilizată felurit, pentru interpretarea unor chipuri și comportamente deosebite. Sunt numeroase mărturii și exemple, din care rezultă rostul memoriei active, selective, devenind imaginativă și creatoare.*

Poate nicăieri atât de vizibil, ca în teatru, memoria și uitarea nu se anulează reciproc, ci sunt, cu necesitate, complementare. Pentru Ion Sava – asemeni lui Gaston Baty sau Bragaglia – fiecare piesă era o entitate dramatică ce se cuvine sesizată și tratată scenic ca atare, nu înglobată, într-o unică formulă regizorală, chiar dacă ea se justifică printr-un anume stil shakespearian, molièresc ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, regizorii sunt îndemnați să se concentreze asupra datelor textului, inspirația lucrând cu ajutorul acestora, și să uite deocamdată, atât cât trebuie, ce se afirmă despre autor și opera sa în ansamblu. Desigur, depinde de poziții estetice și resurse creative: după unii, „caietul de regie“ poate să fixeze definitiv modelul unic al înscenării comediilor lui Caragiale – alții, din contră, prețuiesc pe regizorul care, montând de câteva ori remarcabil „D'ale carnavalului“, *nu se repetă satisfăcut, ci caută și află noi accente, tonuri, soluții. David Esrig este unul dintre regizorii care și-au declarat dorința de a uita procedeele, oricât de expresive, folosite anterior, pentru a se raporta cât mai adecvat la evenimente, unghiuri de vedere, mentalități ale timpului său.*

Regia teatrală modernă sau postmodernă păstrează în minte, mai cu seamă prezentul. Comentând-o, criticii nu vor eluda, însă, referințele la trecut,

contextualizarea culturală, comparațiile elocvente, ceea ce nu înseamnă memorare exclusivistă, închistarea opiniilor în amintirea marilor montări de odinioară. O receptare fără prejudecăți inhibante, deschisă la multitudinea modalităților și soluțiilor scenice de azi, este una determinată, la rândul său, de dialectica memoriei și a uitării.

S-ar putea scrie un studiu cuprinzător despre montările, nu multe, nu puține, realizate pe scenele noastre, cu *Woyzeck* de Büchner. Despre spectacole care au arătat atracția acestei piese cu aspect de fapt divers, dar cu miez filosofic, cu orizont metafizic. Le-am văzut, cred pe toate, începând cu cel regizat de George Teodorescu, pentru care tema principală era alienarea omului într-o societate ostilă, oprimantă (TES București). În ordine cronologică, Alexa Visarion va utiliza, în contrapunct eficace, grotescul păstos colorat (Teatrul Giulești); Radu Penciulescu va stabili un sistem de semne coerent pentru situația tragică (Piatra Neamț); Mircea Marin va releva tragicomicul supunerii într-o lume sumbră, apăsătoare (Teatrul Național, Cluj-Napoca). Urmărind „povestea", Tompa Gábor se apropie de condiția existențială a personajelor (Teatrul „Bulandra"), pe când interpreții lui Dragoș Galgoțiu le exprimă, mai ales, manifestarea instinctuală, sub presiunea normelor morale și ierarhiilor sociale (Teatrul Odeon).

În spectacolul de la Brăila, pentru tânărul regizor Radu Apostol, copilul și copilăria devin laitmotive lămuritoare de sens. Ele existau în piesă, dar pe scenă au o pondere deosebită, în episoade, dezvoltări și metafore regizorale. Întroducerea stabilește un curs de poveste: *„A fost un copil care nu avea pe nimeni"*. Woyzeck înseamnă inocență, izolare, vulnerabilitate fără scăpare. Interesantă este tocmai alegerea acestui curs, în opoziție cu lumea ce condiționează viața lui Woyzeck – o lume desacralizată, stupid sau absurd pozitivistă. Care, cu zi ce trece, în drumul spre moarte, își pierde puritatea din vremea copilăriei. Introducerea alătură imaginea frecvent emoțională – „copilul stă singur și plânge" – și întrebarea provocatoare, de factură brechtiană: „De ce?"

Unul dintre meritele concepției lui Radu Apostol este că se dovedește legat de spectacolul său interior despre copii străzii, ca de o problemă ce-l preocupă în continuare. Woyzeck al său este un rătăcit în lume, dar și un prizonier, după ce fusese copilul „care nu avea pe nimeni". Viața este înțeleasă ca o pervertire, ca o tristă cădere, și există numeroase vizualizări scenice care o spun. Panta, golul deschis dedesubt sunt elocvente. Woyzeck este împins la crimă de făpturi întunecate, întruparea impulsurilor subconștiente, ce-i tulbură visul (în text, Căpitanul îl îndeamnă la faptă). Dezvoltând laitmotivul copilăriei sau purității pierdute, scena de bâlci este transformată într-una cu animale de basm. Pentru dresoare (Alexandrina Halic, nume binecunoscut din teatrul pentru copii), „animalul e încă natural", iar calul roșu este cel mai potrivit să rușineze societatea oamenilor.

Spectacolul brăilean ar putea avea ca *moto* cântecul copiilor străzii, auzit adesea: „Mamelor din lumea-ntreagă / Eu vă dau un singur sfat / Nu lăsați copii pe stradă / Din cauza lui bărbat!" (formulare incorectă, extrem de expresivă).

Cu pieptul încorsetat, trupul expus, dar încălțat cu bocanci grei, Woyzeck are, în mișcarea sa convulsivă, ceva din zbaterea unui fluture amețit, care și-a pierdut putința înălțării. În afișul spectacolului, se văd doar picioarele suspendate, trupul pare aruncat în sus, zvâcnind deasupra pământului, ca ilustrarea cuvintelor sale: *„Sub mine e gol! E gol dedesubt! Totul e gol!"*

Regizorul a recurs la o multitudine de aluzii și sugestii reluate, subliniate, conjugate, cu insistența celui care vrea să fie convingător. Uneori, însă, printre ele, imagini de mare frumusețe – vasul cu apă ce-l figurează pe copilul lui Woyzeck – se estompează. Totuși, alternanța și interferența de procedee de diferite proveniențe – simboliste, expresioniste, realiste – denotă un efort conceptual ce nu poate fi neglijat. Este o experiență inerentă, utilă chiar, dacă, în viitor, regizorul va ști să-și scuture de prisosuri proiectul scenic și, împreună cu ceilalți colaboratori, să-i controleze foarte strict economia.

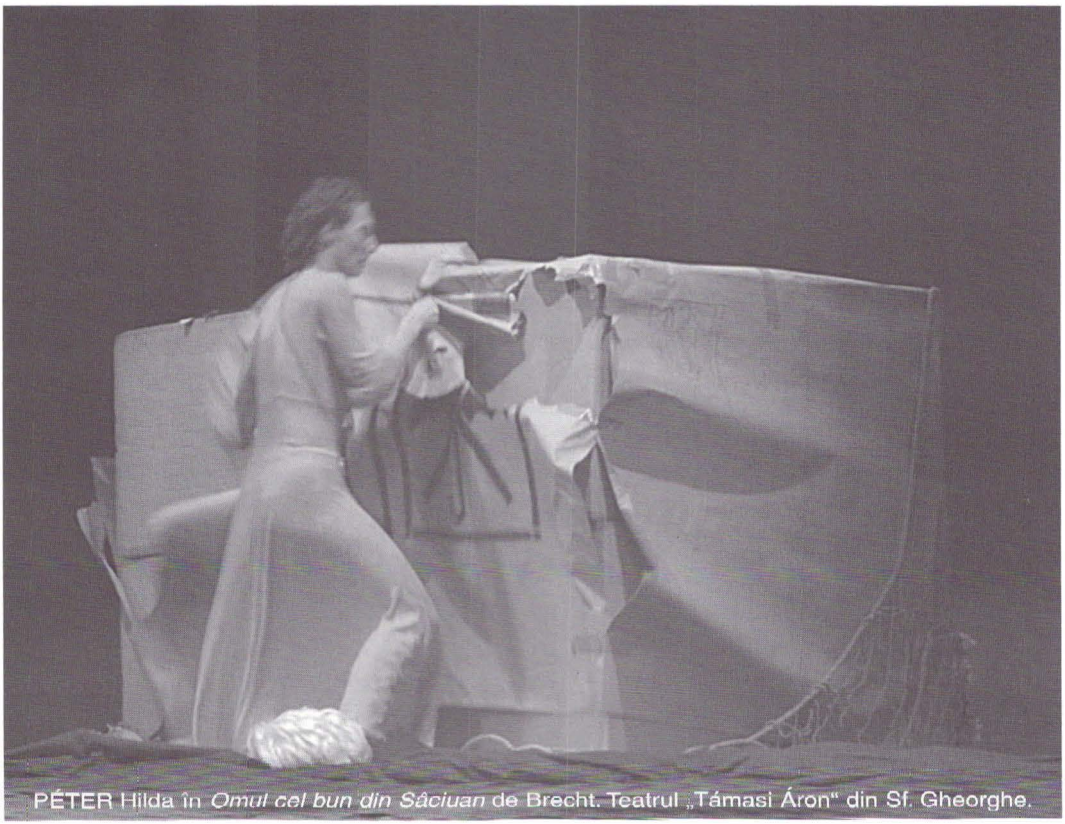
*

Nu știu în ce măsură s-ar vorbi despre singurătatea lui Woyzeck, captiv și agresat continuu într-un mediu social care-i determină viața până la ultimul act. Fără îndoială, însă, un spectacol-imagine a singurății este cel văzut la Naționalul clujean, *Solo-on-line*. Conceput de coregrafa Vava Ștefănescu, interpretat de ea și de actrița Irina Vintze, spectacolul se desparte de schemele și figurile de dans cunoscute până la saturație, de ceea ce era convențional, executat cu virtuozitate, în evoluția scenică. Teatrul și dansul se întrepătrund și se susțin cât este necesar. Astfel, se petrece o umanizare, fie și prin intermediul comportamentului teatral. Întâlnirea dansatoarei cu o actriță în același spațiu de reprezentare ne lămurește nu numai asupra dualității personajului feminin care își trăiește singurătatea, dar confirmă valabilitatea modalității de spectacol. În cursivitatea și coerența lor semantică, gesturile, mișcarea corpurilor, efectuarea acțiunilor sunt susținute de câteva elemente scenografice, de costume (sau de lipsa lor), de obiecte, unele metaforice (ca vaporașele de hârtie, întâi răspândite, mai târziu călcate în picioare). Schimbarea veșmintelor, dezbrăcatul și îmbrăcatul, prin repetare precipitată, nervoasă, semnalează monotonia existenței în vidul întunecos. Totodată se încarcă de un posibil erotism, amar, consumându-se izolat, fără destinație. Un erotism accentuat fie spre feeria fosforescentă a liniilor desemnate pe trup, fie spre imaginea vulnerabilității și suferinței acelui trup, însângerat sub duș, de jetul de apă... Cele două femei – cu o expresie gravă, care urcă spre tristețe și suferință – își sincronizează explicit mișcările, se rostogolesc împreună, sugerând contopirea, dar și diferența, teza și antiteza aceleiași reprezentări a singurății. Uneori se pot brusca și respinge într-o vizualizare dinamică a senzațiilor și stărilor contradictorii, a unei relații neîmpăcate cu sine. Când una se deplasează purtând cu

abilitate de jongler un pahar pe frunte, cealaltă tușește, se înecă, se sufocă – atenția noastră se bifurcă inevitabil, resimțim însăși divizarea personajului care poate și nu poate să-și depășească limita biologică. Sunt numeroase acțiunile scenice, printre care intervine mișcarea de dans, schițată, fragmentată, ca o încercare iluzorie, neîmplinită, de a ieși din contingent, de a evada din frustrările vieții cotidiene (ceva similar observam la Woyzeck, mai mult ca „înnobilare" coregrafică și stilizare a mișcării obișnuite).

*

În spectacolul lui Bocsárdi, *Omul cel bun din Sâciuan* (Sfântu Gheorghe), dacă n-ar fi sacagiul chaplinesc Wang, Șen De ar fi singură printre cei care vor să profite de averea sa, să se adăpostească de nevoile zilnice. Pe iubitul Șun, nu poate conta: este un tip versatil, adaptat la „problemele" vieții. Iar zeii, câți sunt , nu-s capabili să fie măcar un *„deus ex machina"* operativ, pentru demonstrația lui Brecht despre dificultatea de a fi bun într-o societate rău alcătuită. Șen De nu are alături decât pe „vărul" în care ea se travestește. Deci, numai pe ea însăși. Cu decenii în urmă, Andrei Șerban căuta, cu succes, să-și impună propriul concept de teatru, montând această piesă fără a asculta de exigențele brechtiene (la Piatra Neamț). Deși operează în text, Bocsárdi nu-l uită pe Brecht: de la „gestus"-ul



PÉTER Hilda în *Omul cel bun din Sâciuan* de Brecht. Teatrul „Támasi Áron" din Sf. Gheorghe.

personajelor, „distanțarea" ironică, până la songuri, măști sau culorile preferate ale costumelor... Dar, peste toate aceste dovezi de cultură teatrală, spectacolul lui Bocsárdi recurge la propria memorie regizorală. Înțelegând că și de data asta este vorba de o iubire amenințată, realizează un racord semnificativ cu montarea sa din anii trecuți, *Romeo și Julieta.* Atunci, dragostea își afla locul pe neuitatul, multicolorul covor de frunze întomnate. Acum, Șen De (jucată tot de interpreta Julietei) are la îndemână doar mormanul mohorât al frunzelor de tutun. Care înseamnă bani, dar e lipsit de frumusețe.

Din perspectiva inversată, regăsim relația dintre cele două spectacole, amintindu-ne că, la *Romeo și Julieta*, acompaniamentul de pian sau lumina aprinsă în sală ne-au făcut să observăm o nouă funcționalitate a unor procedee brechtiene. Ceva s-a veștejit între timp, sub ochii noștri, de la renascentistul Shakespeare la lucidul contemporan Brecht...

Culorile și viziunile nopții

La **Căminul Artei** din capitală, pictura s-a întâlnit cu eseul meditativ, dens în referințe culturale. Pictura aparține scenografului **Vittorio Holtier** (la a patra expoziție), eseul din catalog este semnat de teatrologul George Banu. Întâlnirea lor nu a fost întâmplătoare: pe amândoi i-a atras aceeași temă: *Noaptea.* Desigur, există motive distincte, dar într-o deplină armonie de sensuri și sensibilitate, a imaginilor cu textul.

Nu vom divulga sursele biografice ale expoziției, nu le vom localiza, deși am fi tentați să explicăm „misterul Holtier" din tablouri. Luna din ele nu risipește, ci cu adevărat sporește a „lumii taină". După stingerea amurgului și împlinirea treptat stăpânitoare a întunericului, până la semnele crăpatului de zi...Albă sau galbenă, plutește deasupra „hățișurilor", peste agitația vegetală încremenită pe pânză. Precizând centrul obsedant pentru Holtier, luna se concentrează uneori rotunjită naiv de geometric – alteori, nu-i decât o pâclă nedeslușită, o revărsare lăptoasă. Apoi, în alte tablouri, mai rezistă frânturi de verde, țâșniri albastre, zvâcniri roșcate. Dar fondul se păstrează, de obicei, într-o varietate de griuri.

Noaptea lui Holtier este, deopotrivă, vânzoleală înfiorată și încremenire stranie. George Banu vorbește despre „tensiunea care traduce plastic agitația stării de noapte." O dată cu orele înaintate, Holtier așază privirea între ce putea să fi fost și ce poate să fie. De aceea, dâra albă este mai neliniștitoare, mai înfricoșătoare, chiar, decât negrul mat, opac, pe care-l fisurează. Ca o scriere tremurată de seismograf...Tot Banu remarcă, în această stare nocturnă, „plăcerea incertitudinii, proprie unui amestec impur ce se dezvăluie și se ascunde." De astă dată, Holtier a pictat ceea ce nu se mai vede, ceea ce abia se mai bănuiește, ceea ce se înfiripă ca o părere...

Anca BRATEȘ-GALRON

DIN LUME

Royal Court Theatre în turneu în Statele Unite

În luna octombrie 2004, prestigioasa companie teatrală britanică Royal Court Theatre a întreprins un turneu extensiv în Statele Unite. Unul dintre popasurile companiei a avut loc la Ohio State University din Columbus, capitala statului Ohio. Echipa de la Royal Court si-a petrecut cele cinci zile la Universitate, efectuând diverse și variate activități legate de profilul companiei și misiunea ei. Royal Court Theatre excelează și e cunoscută, în principal, pentru profunzimea și atenția pe care le acorda în descoperirea și promovarea tinerei generații de dramaturgi.

O parte a timpului petrecut în campus a fost dedicată procesului de identificare și dezvoltare a noilor talente dramaturgice, prin intermediul *workshop*-urilor ținute cu studenții de la Facultatea de Teatru din cadrul universității. în același timp, echipa de la Royal Court a oferit un *workshop* pentru toți dramaturgii tineri, amatori și profesioniști, din împrejurimile orașului.

Coordonatoarea secției de educație a teatrului, Emily McLaughlin și dramaturgul Simon Stephens (care au insoțit echipa), au prezentat o comunicare intitulată „The Impact of Royal Court Theatre: Emerging Playwrights and International Residencies". În această comunicare, ce a avut loc la Wexner Center for the Arts din incinta universității, cei doi specialiști au discutat despre metodele utilizate de teatrul pe care-l reprezină în munca lor cu tinerii dramaturgi, despre procesul de identificare a noilor talente, oferind exemple ale succeselor obținute prin colaborarea echipei (actori, regizori și scenografi) cu tinerii autori.

Vizita Companiei Royal Court a culminat cu o serie de spectacole ale piesei semi-autobiografice *4.48 Psihoza* (primul contact al publicului american cu această piesă), a cărei autoare, Sarah Kane, s-a sinucis la vârsta de 28 de ani, scurt timp după ce a scris textul. *4.48 Psihoza* a fost găsită în stadiu de manuscris (needitată sau corectată), scrisă sub forma unui poem sau monolog, fără indicații, autoarea lăsând, parcă intenționat, cititorului și regizorului o ușă deschisă imaginației, interpretării. După terminarea spectacolului, în seara premierei, membrii echipei au purtat o discuție cu publicul, cu întrebări, răspunsuri și explicații.

„Sunt vinovat!"
„Nu pot să mănânc!"
„Nu pot să gândesc!"
„Nu pot trăi singur!"
„Nu pot trăi cu alții!"
„Sunt un eșec total!"
„Sunt furios pentru că înțeleg, nu pentru că nu înțeleg!"

Aceste replici scurte, fragmentate, care nu generează dialoguri, precum și acțiunea fără o formă precisă sau închegată reprezintă atât chintesența piesei cât și a spectacolului, regizat cu măiestrie și precizie de James Macdonald.

Un spațiu teatral mic, închis, cu aluzia metaforica de „No exit". Spectatorii stau pe scenă, pe bănci de lemn, în fața actorilor; o scenă aproape goală cu numai o masă și două scaune; o oglindă gigantică, așezată diagonal cu scena, în care se

reflecta decorul, cei trei actori, publicul, şi pe care sunt proiectate imagini video haotice din viaţa cotidiană londoneză (scenografia: Jeremy Herbert; lumini: Nigel Edwards), acompaniate de un amalgam de sunete la fel de haotice (sunet: Paul Arditti); trei personaje fără nume, Eu, Ea, El, noi toţi (personaje interpretate cu profesionalismul teatral britanic aproape inegalabil de către Jason Hughes, Marin Ireland şi Jo McInnes). Singurul personaj în versiunea de la Royal Court care reprezintă două caractere, victima şi călăul, pacientul şi terapeutul, fiind El, interpretat de Jason Hughes. Oglinda reflectă împreună cu noi, spectatorii, deveniţi parte integrantă din lumea şi viaţa interioară a celor trei caractere, trupurile şi sufletele contorsionate ale personajelor, care atârnă ca nişte fluturi neputincioşi, dând cu disperare şi inutil din aripi, agăţându-se parcă de o viaţă precară, fără nici o ieşire, sau posibilă scăpare. Imaginile pe care le proiectează sunt distorsionate, aducând sugestia unei vieţi văzute printr-o oglindă magică, ireală.

Spectacolul (care durează 70 de minute) alternează tăceri lungi, profunde, nuanţate, pline de semnificaţii, şi monoloage scurte cu fraze succinte, dure şi sacadate, de fapt, un torent verbal de gânduri negre, emoţii amare, cuvinte de autoaversiune, dezgust şi îndoieli. Piesa, al cărei titlu se referă la studii clinice de psihologie demonstrând că ora 4.48 a.m. este ora la care se comit cele mai multe

sinucideri, e greu şi dur de urmărit, fizic, psihic şi emoţional. Spectacolul este o externalizare suprarealistă a unui coşmar, amestecat cu puţine şi răsfirate pete de umor negru.

O piesă, şi un spectacol care provoacă emoţii puternice şi în, acelaşi timp, forţează spectatorul, deja parte integrantă din lumea celor trei personaje, să gândească intens, să înţeleagă, să simtă şi să-şi pună continuu întrebări. O melodramă? Nu. Un spectacol tulburător? Da, şi foarte puternic. Un spectacol de la care publicul iese deprimat? Nu, cel puţin nu asta este intenţia regizorului. Este un spectacol care vorbeşte cu o frumuseţe apocaliptică despre durere, despre ravagiile bolilor mintale, ale depresiei şi ni le prezintă poetic ca pe orice boală fizică incurabilă, în faţa căreia însăşi medicina e încă neputincioasă. O piesă şi un spectacol inovator, care prin cuvinte grele, dureroase, umor, urlete de disperare, emoţii, raţiune şi poezie se străduieşte să destigmatizeze şi să accepte aceste boli ale minţii şi sufletului, ascunse vederii, ochiului liber, boli care „trăiesc" cu, în şi de cele mai multe ori printre noi...

Premiera piesei *4.48 Psihoza* de Sarah Kane a avut loc la Royal Court Theatre, Londra, pe 23 iunie 2000, un an după prematura dispariţie din viaţă a scriitoarei. Distribuţia de la premiera: Daniel Evans, Jo McInnes, Madeleine Potter.

Despre autoarea piesei – **Sarah Kane:**

S-a născut la Brentwood, Essex, în ziua de 3 februarie 1971. A studiat teatru la Bristol University şi a obţinut Master în dramaturgie de la Birmingham University în 1992. Pe data de 20 februarie 1999 s-a sinucis, în incinta spitalului King's College din Londra, unde era internată.

Sarah KANE.

Piese de teatru: *Blasted* (1993), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998).

4.48 *Psychosis* – 1999.

Film de scurt-metraj (10 minute): *Skin* (1995–1997).

Ioana ANGHEL

FESTIVAL DEL TEATRO D'EUROPA MEDITERRANEO

Piccolo Teatro di Milano, septembrie–decembrie 2004

Mediterana, mare ce unește atâtea și-atâtea popoare, navigată de grecii antici și turcii cotropitori, de francezi, spanioli și cartaginezi, amestecă și confruntă religii, mituri și culturi distincte. Piccolo Teatro din Milano îi dedică Mării Mediterane ediția din acest an a Festivalului de Teatru European; o călătorie prin 18 țări ce-l conduce pe spectatorul-navigator pe tărâmul fascinant al teatrului, dansului și muzicii. Egiptul, țară invitată de onoare, a deschis Festivalul pe 8 octombrie cu Baletul Operei din Cairo, compania de dans cea mai cunoscută din zona meridională a Mediteranei. *Muzica Nilului*, un spectacol-ambasador al muzicii egiptene, împreună cu alte două spectacole de teatru sunt propunerile Festivalului în ceea ce privește arta scenică din patria faraonilor.

Spectacole precum cel al regizorului palestinian Raeda Ghazaleh, *Sogni senza frontiere,* caută să desluşească sensurile realității conflictuale și opresive în care trăim. Aceeași temă-dezbatere, însă în cheie parodică și grotescă, propune regizorul libanez Issam Bou Khaled cu spectacolul *Maaarch* (un grup de soldați ce trec de la o bătălie la alta, de la un război la altul, indiferent de tabără sau obiectiv).

Desigur, de pe afișul Festivalului nu pot lipsi textele „europene", montate marea majoritate dintre ele în cheie contemporană, adaptând mesajul „dramatic" controverselor lumii actuale: *Filumena Marturano* de Eduardo de Filippo al croatului Jagos Markovic (prezentat de Teatrul Național Croat) și *Titus*-ul Shakespearian al lui Alexandru Darie cu Teatrul „Bulandra" din București.

Mitul răsună în varii texte și ipostaze dramatice, fie că e vorba de referințe istorice, cum e cazul *Memoriilor lui Adrian*, adaptare a romanului lui Marguerite Yourcenar, interpretată de Giorgio Albertazzi, fie că e vorba de mitologie religioasă (*Șapte zile*, spectacol prezentat de Habima Theater din Israel) ori artistică, cum e cazul spectacolului muzical *Carmen,* montat de atât de faimosul Goran Bregovic, ori de *Omaggio a Irene Papas*, figură „mitică" a scenei și ecranului secolului XX.

„Spectacolele ce pot fi văzute în Festival ne permit să abordăm «experiența Mediteranei» din pespective distincte, uneori opuse; precum un tip de lentilă ce dezvăluie fenomenologia teatrală contemporană, festivalul unește tradiții, apropie mituri, metabolizează semne ale modernității, reelaborându-le împreună cu forme noi de expresie artistică. Țările ce

participă par să meargă pe drumuri antitetice – însă, privite atent, complementare – în căutarea unui *limbaj*, inclusiv chiar a unei *limbi* comune, directe și imediate, cronică a unei realități ce suferă schimbări extrem de rapide." (Luca Ronconi)

Festival de Toamnă

Madrid, 13 octombrie–14 noiembrie 2004

39 de spectacole din 18 țări au făcut parte din impresionantul afiș al celei de-a XXI-a ediții a Festivalului de Toamnă de la Madrid (13 octombrie–14 noiembrie 2004). Pe lângă creatori precum Robert Lepage, Eimuntas Nekrosius, Mats Ek, Christoph Marthaler, Jan Fabre, festivalul a invitat atât companii de renume (ajunge să menționez Comedia Franceză sau Royal Shakespeare Company), cât și trupe de dans sau teatru mai puțin cunoscute, dar de certă valoare.

Deja menționați mai sus, Robert Lepage și Christoph Marthaler au prezentat, cel dintâi, o redramatizare a *Celestinei* lui Fernando de Rojas, *La Celestina, allá cerca de las tenerías, a la orilla del río* (în rolul principal Nuria Espert), iar cel de-al doilea o adaptare a operei *Decalogul în versuri, proză și muzică* de Raffaele Viviani, intitulat *Cele zece porunci* (*Die zehn Gebote*), prezentat de Volsksbühne Am Rosa Luxemburg Platz din Berlin.

Cei cincisprezece ani ce au trecut de la căderea zidului Berlinului, au făcut ca teatrul est-european să fie din ce în ce mai cunoscut și mai apreciat pe scenele festivalurilor internaționale sau ale companiilor occidentale. Eimuntas Nekrosius a prezentat în premieră, la Madrid, un spectacol impresionant datorită fineții construcției dramatice, imaginației și vizualității. *Cântarea Cântărilor,* dramatizare a textului biblic atât de controversat secole de-a rândul, istorisește o poveste de dragoste (re)spusă și (re)trăită de o trupă de actori lituanieni ce transformă scena în biserică, pădure, mare, vibrație, și energie.

Originară din Bosnia, regizoarea Ines Pasiè (în colaborare cu Gabriela Bermúdez) realizează din membrele corpului său un spectacol de teatru intim, delicat, plin de imagini surprinzătoare; e vorba de *Lumile lui Fingerman* (*Los mundos de Fingerman*). Și tot din spațiul vechii Iugoslavii, însă stabilit la Paris, provine și regizorul Mladen Materiè, directorul companiei Théâtre Tatoo. Spectacolul *Pourquoi la cuisine?* după un text al austriacului Peter Handke, ne prezintă lumea, societatea, relațiile interumane, războiul văzute dintr-o... bucătărie, loc de întâlnire sau de tranzit uneori, câmp de luptă alteori, totul este exprimat cu puține cuvinte și multă expresivitate corporală. Nu mică mi-a fost surpriza când, citind distribuția spectacolului, am descoperit numele lui Paul Chiribuță (neputând să-mi înfrâng timiditatea, nu am avut curajul să-l aștept și să-l felicit la finalul spectacolului, o fac însă aici pentru că, realmente, a fost o bucurie pentru mine atât spectacolul, cât și prezența sa pe scenă.)

Fapt destul de rar pentru o companie de tradiție clasică, precum „Royal Shakespeare Company", ca ultima sa stagiune să fie dedicată teatrului Secolului de Aur spaniol, un studiu ce s-a concretizat în patru spectacole distincte din punctul de vedere al autorului, regizorului și montării: *The Dog in the Manger* (de Lope de Vega, regia Lawrence Boswell), *House of Desire* (de Sor Juana Inès de la Cruz, regia Nancy Meckler), *Tamar's Revenge* (de Tirso de Molina, regia Simon Usher) și *Pedro, the Great Pretender* (de Miguel de Cervantes, regia Mike Alfreds).

Afișul festivalului a inclus totodată o secțiune specială dedicată dansului: Cullberg Ballet din Stockolm cu spectacolul *Home and Home* (compus din două coregrafii semnate de Mats Ek și Johan Inger, actualul director al companiei), Jirí Kilian și Nederlans Dans Teater, Josef Nadj și Centre Choréographique Nationale d'Orléans, Jan Fabre și compania belgiană Troubelyn sunt doar o parte dintre companiile invitate să participe la această secțiune a Festivalului.

Și pentru ca amatorii nu doar de spectacole, ci și de lectură teatrală să nu se simtă neglijați, Festivalul de Toamnă de la Madrid a organizat, timp de patru zile, un Târg de carte teatrală, unde editurile , asociațiile actorilor, regizorilor de teatru spanioli, universitățile de artă, companiile de teatru și-au prezentat ultimele apariții editoriale: dramaturgie, teorie și istorie teatrală, traduceri, reviste de specialitate etc.

CĂRȚI • CĂRȚI

Dumitru CHIRILĂ

Cartea cu regizori

În *Cartea cu artiști*, un tom pe cât de masiv (600 de pagini) pe atât de consistent, Mircea Ghițulescu adună dovada activității sale de cronicar teatral întinsă pe vreo trei decenii, dar mai ales adună dovada valorii și diversității mișcării regizorale din România pentru perioada respectivă. Practic, avem de-a face cu o *carte cu regizori*, Mircea Ghițulescu reușind ca din materialul punctiform oferit de propriile cronici – pe care le sudează și le centrează pe câte o idee fundamentală – să ofere o sinteză a teatrului românesc modern-contemporan, rezultată din diversitatea personalităților regizorale care l-au slujit și l-au onorat. Vorbim de o sinteză, cu toate că autorul o respinge prin chiar titlurile date capitolelor cărții (*Fragmente, Secvențe, Instantanee*), în care regia românească este consemnată om cu om și prin afirmația că întreprinderea sa nu se dorește o istorie a teatrului românesc (a regiei în cazul său), pentru că „Orice istorie care se întinde pe un interval mai mare decât viața de spectator a istoricului conține un fals", optând pentru mărturia personală care „în cazul teatrului este decisivă". Citatele de mai sus extrase din substanțiala prefață, intitulată, oarecum surprinzător, *Teatrul imperfect și nefolositor*, în

care este abordată condiția actuală a artei scenice, dar și a criticii care o însoțește. Teatrul este imperfect pentru că are avantajul de a se perfecționa continuu, spectacolul putând fi îmbunătățit de la reprezentație la reprezentație. „Poate că forța teatrului stă în propria imperfecțiune", spune criticul, adăugând că „tocmai insuficientul face din teatru o artă necontenit creatoare" ceea ce conduce la o concluzie firească: „Nu poți vedea de două ori același spectacol, după cum nu te poți scălda de două ori în aceeași apă a unui râu. „Respingând ideea unui teatru *folositor,* atât în accepția moralist-utilitaristă a termenului (școală „a limbii naționale, a bunelor moravuri" etc.), dar mai ales în cea de „agent politic și social", Mircea Ghițulescu pledează pentru acea nobilă inutilitate atribuită artei în general, aptă să declanșeze trăiri emoționale ale individului și nu ale mulțimilor. Cât privește critica, termen în locul căruia ar prefera pe cel de *contemplare critică*, autorul nostru îi acordă *„posibilitatea de a reflecta alături de artist, datorită însușirii ei de a revela partea enigmatică (și nu pe cea vizibilă, explicativă, realistă) a oricărei creații".*

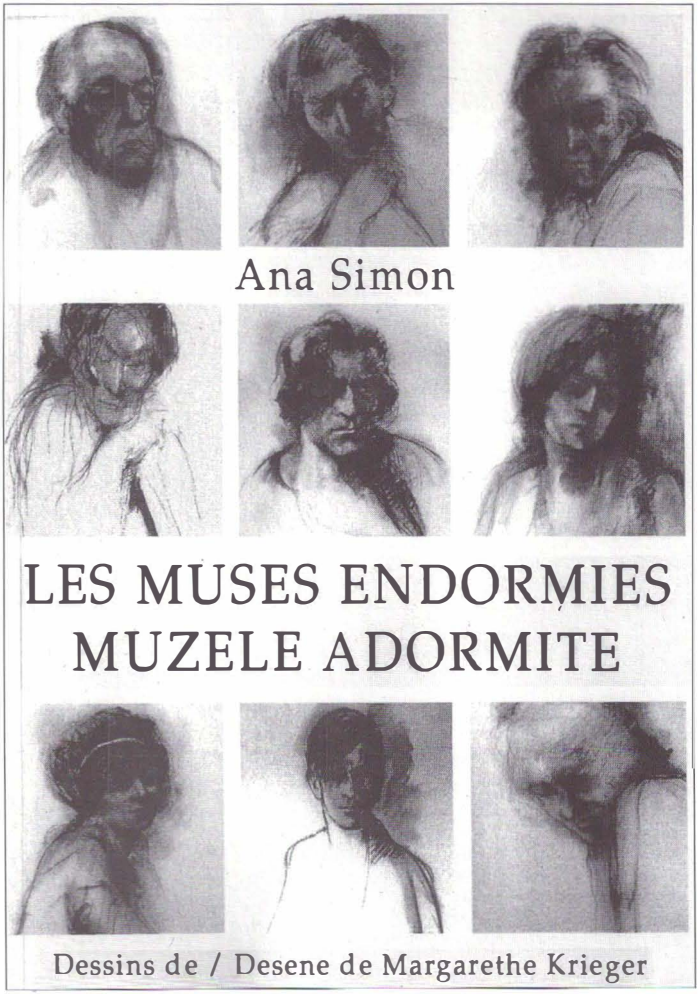
Pornind de la asemenea premise, demersul lui Mircea Ghițulescu este unul și profund și exhaustiv. Sute de regizori sunt trecuți în revistă. Mai pe larg în *Fragmente,* ceva mai sumar în *Secvențe*, pentru ca *Instantanee* (mărturisim că motivația acestor titluri de capitole ne scapă) să fie o colecție de fișe cuprinzând principalele spectacole realizate de cei înșirați, rareori și câteva referințe critice. În schimb, în *Fragmente* avem de-a face cu niște micromonografii esențializate, mai ales când e vorba de regizori pe care i-a putut urmări în creații definitorii și care l-au convins că reprezintă repere în mersul teatrului românesc. Sunt artiști despărțiți ca vârstă de vreo patru decenii, dar reținuți de critic pentru contribuții majore în arta spectacolului. De la Sorana Coroamă-Stanca, Liviu Ciulei, Vlad Mugur, până la Felix Alexa sau Alice Barb, zeci de artiști sunt prezenți cu spectacolele care îi definesc, criticul evidențiind în fiecare caz nota distinctă, sporul de gândire înnoitoare, poziția în geografia artistică a fiecăruia. Dar mai ales găsește esența legăturilor fiecărui regizor cu textul dramatic, acele legături care ies din rutină, care se diferențiază de antecedente, dezvăluind alte lumini și alte umbre. În varianta lui Vlad Mugur cu *Scaunele* lui Ionesco, polemizând cu Martin Esslin, care vorbea de „invazia materiei", constată că *„Vlad Mugur ne arată că nu materia ne invadează, ci suntem absorbiți de ea cu solidaritate".* La Cătălina Buzoianu insistă asupra adevăratei patimi a dramatizărilor care i-au prilejuit acesteia mari spectacole. Nu trece nepăsător nici pe lângă predilecția regizoarei de a lucra preferențial cu o actriță precum Valeria Seciu, teoretizând avantajele unor astfel de colaborări regizor–interpret pe termen lung. Uneori, demonstrația se naște încă din titlul cronicii, precum *Oblomov din Livada de vișini* avansând astfel structura unui spectacol al lui Alexandru Tocilescu. *Acești nebuni fățarnici* în viziunea lui Aureliu Manea este o *farsă atroce,* pentru că personajele lui Mazilu *„exprimă o tragică neputință care îi condamnă, astfel, să existe la frontiera fără nume dintre absurd și tragic."* Similar stau lucrurile și în capitolul *Secvențe,* în care sunt grupați regizori fie din planul al doilea valoric, fie mai puțin frecventați de cronicar. În total însă, cele două capitole însumează peste o sută de autori de spectacole, adică toată crema regiei românești. Dacă mai adăugăm și cele peste 250 de nume grupate în *Instantanee,* constatăm că Mircea Ghițulescu n-a omis, practic, nimic și că a sa *Carte cu artiști* devine o lucrare capitală în domeniu.

Mariana VOICU

Les muses endormies

(Carte și film)

„Hoinăriți alături de Ionesco, Cioran, Anna de Noailles, Gherasim Luca, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Elvira Popescu, Eduard De Max, Maria Ventura, Nizan, Jean Yonnel, Clara Haskil, Constantin Brâncuși, George Enescu, Dinu Lipatti și atâția alții... Veniți din Valahia, din Transilvania și din Moldova, ei au contribuit la a face din Paris, la mijlocul secolului al XX-lea, centrul lumii." Este invitația pe care Ana Simon o face cititorilor cărții sale, **Les muses endormies** (după *Muza adormită* a lui Brâncuși), carte ce însoțește filmul omonim, aducând câteva precizări biografice despre artiștii născuți în România și care odihnesc în cimitirele Parisului: Montmartre, Montparnasse ori Père Lachaise, în vecinătatea altor geniali artiști ai sunetului, ai culorii ori ai cuvântului, într-o inefabilă și tulburătoare solidaritate a „seriilor foarte mici".



„Parisul a cunoscut [...] momente fericite. Parisul, cel care a oferit artiștilor din lumea întreagă prilejul de a se întâlni și de a trăi împreună o aventură extraordinară. Tristan Tzara s-a întâlnit aici cu Brâncuși, iar acesta din urmă i-a putut avea ca prieteni pe Modigliani, Man Ray și Brassaï. Iar spre sfârșitul vieții sale, pe Eugen Ionesco. Cioran a conversat în lungi promenade prin Grădinile Luxembourg cu Beckett. Astăzi, se află împreună, cu toții, în cimitirul Montparnasse. [...] Ce s-ar putea spune despre prietenia dintre frații Bibesco, Antoine și Emmanuel, și Marcel Proust – pe care o desprindem din scrisorile lor înflăcărate,

pline de admirație reciprocă și tandrețe. Enescu poate că mai cântă încă, pe lumea cealaltă, «sonata» sa preferată. Ei se odihnesc astăzi în același cimitir, Père Lachaise, iar noi nu putem ști ce devin spiritele atât de puternice ca acestea, atunci când trec râul Lethei". (Ana Simon, cartea **Les muses endormies**)

Scriitoare, poetă, cineastă, critic, remarcabilă hispanistă, Ana Simon s-a născut în România și trăiește, de câteva decenii, în Elveția. Cartea și filmul său au fost prezentate în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara, 3–10 oct, 2004, ele fiind doar câteva dintr-un lung șir de emoționante mărturii ale autoarei, în versuri ori pe peliculă, despre universul spiritual al țării ei de origine, pe care cei plecați, pretutindeni, în lume îl poartă cu ei, ca pe un însemn heraldic al identității lor naționale.

De ani de zile, alături de preocupările sale de cineast și literat, Ana Simon caută, descoperă și dezvăluie urmele culturale ale trecerii românilor ei prin Europa și mai departe, marcând, într-un moment al certei mondializări, ideea păstrării în eternitate, nu doar a valorilor spirituale și culturale, dar și a celor umane. Sunt o persuasivă și discretă mărturisire de dragoste cărțile și filmele Anei Simon.

„Este important ceea ce gândește sau face cineva, dar mai important chiar este ceea ce ***este*** *omul. Eu cred că toți acești artiști au avut vieți în acord cu operele lor"* – spunea Ana Simon. Poate...

Cartea **Les muses endormies**, ca și filmul de altminteri, poartă și ele, însemnele personalității autoarei: sunt fruste, laconice, aproape științifice, simple și oarecum modeste. Aparent. Dincolo de privirea fugară și imaginea sumară, ghicești erudiție, exigență, ample experiențe spirituale, prețioase detalii semnificative ce mărturisesc minuțioasa cercetare, rigoarea selecției unei vaste informații, gustul pentru esențial. *„De fapt, nu doresc să fac școală cu nimeni. Eu vreau să cred că lectorul cărții ori cel ce privește filmul, știe ceea ce ar trebui despre personalitățile acestor mari artiști. Dacă nu, va afla din bibliotecă, acolo unde sper să-l trimită filmul."*

Cu adevărat, filmul îți transmite un puternic fior emoțional și mai puțină informație. Îți oferă cadrul și invitația de a recompune și a-ți restitui ție însuți, diferit, cu fastul amintirii și al erudiției, istoria personală a unor mituri culturale care, la vremea lor, au îngenuncheat, admirativ, Parisul: Maria Ventura, Elvira Popescu, Martha Bibescu, Ana de Noailles, Iulia Hasdeu, Nizan, Eduard De Max, Brâncuși, Enescu, Cioran, Ionesco...Numele și imaginea unora dintre ei par a se voala ușor, ușor, decolorate de vreme: Nizan, de Max, Jean Yonnel...

Asupra altora timpul nu are putere.

Risipite în cimitirele Parisului, însemnele lor funerare încearcă să recupereze ceva din biografiile lor. Cel al lui Cioran, bunăoară, este mult mai simplu decât cel al lui Edouard de Max.

Imaginile filmului sunt, multe dintre ele, fotografice, statice, autoarea împărtășind credința lui Wittgenstein că fotografiile dintr-o altă epocă au, pentru cine știe să le privească, miraculoasa capacitate de a crește, de a se redimensiona, de a se colora treptat, personajele prind a se anima și filmul, în sepia, începe a se derula.

Filmul are însă, alături de imaginile fotografice, secvențe din spectacolele Elvirei Popescu, din concertele lui Dinu Lipatti, mărturisiri ale lui Eugen Ionesco despre teatrul său, chiar inedita sa ipostază de actor într-un film după **Scaunele** sale este inserată în film.

Sunt tulburătoare vocile lor, peste timp. Doar ale unora dintre ei s-au păstrat: Cioran, Eugen Ionesco, Gherasim Luca, mai cu seamă Jean Yonnel. Recită, se

mărturisesc, comentează în limba franceză, o limbă pe care au iubit-o, şi-au însuşit-o şi au recreat-o în operele lor.

Tulburătoare este şi muzica filmului. Alături de partituri celebre, secvenţele dedicate lui Ionesco şi Cioran sunt însoţite de un cântec cu sunet ciudat şi cuvinte de neînţeles, intraductibile. Sunt în bască. Este ca un omagiu adus celor doi care, fiecare în felul său, a vorbit despre degradarea, destructurarea limbajului.

Muzica lui **Paco Ibañez**, şi ea emoţionantă, încadrează ca o ramă melodică, dar şi de semnificaţie, filmul. O baladă populară din Ecuador, prelucrată, cu care şi începe filmul spune: *„Eu vreau să fiu înmormântat ca şi strămoşii mei"*

Cadrul muzical final, un cântec de dragoste pe versurile lui Cesare *Pavese (Va veni moartea / şi va avea ochii tăi)* concluzionează asupra fizionomiei filmului: *este* o poveste, discretă şi puternică totodată, de admiraţie şi dragoste.

Graficiana germană **Margarethe Krieger** a creat portretele acestor artişti români pentru carte şi film, cu o mare **smerenie**, şi le-a oferit Muzeului Naţional din Bucureşti.

Graţie ei, artiştii români s-au întors acasă, într-un fel, alături de strămoşi.

Mircea GHIŢULESCU

Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă

Literatura în dialog (dramaturgia), nu mai este un capriciu pentru Dumitru Velea, ci un mod fundamental de exprimare. El „nu vrea" să fie autor dramatic, dar a găsit în dramaturgie un mod de a se elibera de obsesiile culturale, pentru a le pune în valoare. Cu drama **Xerxes (**Editura Sitech, Craiova, 2004), nu părăseşte teritoriul superstiţiilor româneşti din **Podul umblător,** ci extinde preocupările de antropologie artistică „plecând" în Persia, marea Grecie a Asiei din antichitate, şi anume în timpul războaielor purtate de Xerxes, fiul lui „Darius al lui Istaspe", cum spunea Eminescu, împotriva Greciei. Înfrângerea drastică administrată de greci la Salamina nu i-au ştirbit notorietatea lui Xerxes şi, iată-l, erou al unei drame. Cu o remarcabilă capacitate de a glosa pe seama istoriei, dublată de memoria artistică a detaliilor absorbite prin lecturi, Dumitru Velea creează, la suprafaţă, un tablou persan plauzibil, alcătuit din detalii documentare bine organizate. Om cu sistem, Dumitru Velea nu va scrie nimic la voia întâmplării şi orice pagină a sa se încadrează într-un program mai curând filosofic decât literar. Este un fel de a folosi dramaturgia pentru filosofie, pe care l-a demonstrat cândva Lucian Blaga, rezultatul fiind că scriitorii l-au trimis în filosofie, iar filosofii în literatură. Închipuirea lui Dumitru Velea pe marginea documentelor istorice merge departe. Pare că halucinează, asemenea lui Alexandru Andronic din **Ultima oră,** expertul în Alexandru Macedon al lui Mihail Sebastian. Dar Dumitru Velea nu este istoric de meserie ca personajul lui Sebastian ci, mai degrabă antropolog, dacă antropologia este ştiinţa de a merge pe urmele civilizaţiei umane pentru a urmări, pas cu pas, procesul de mişire a adevărului: apariţia religiei prin cultul soarelui *(Ahra Mazda),* a legilor *(Codul lui Hamurabi),* a chipurilor iubirii. O antropologie artistică, pentru că Velea nu

scrie piesa din replici, ci din scurte istorioare persane culese din documente. Nimic inventat, ar părea, ci „doar" transfigurat artistic. Istoria, spune Dumitru Velea, este plină de poveşti patetice ce aşteaaptă să fie puse într-o carte. Poţi descoperi în istoria persană **Romeo şi Julieta** în stare nepervertită, puţin rudimentară: Regele Astartes este ucis în luptă. Astarteea, regina îi acoperă trupul cu bijuteriile sale şi se înjunghie. Slujitorii lor descoperă scena şi se înjunghie şi ei. Dacă este să descoperim undeva noutatea lui Dumitru Velea trebuie să observăm că este mereu împotriva modei. Dacă trăim de mai bine de un secol într-o literatură ce tratează subiectele istorice ca pretext pentru probleme contemporane, dramaturgul de la Petroşani crede, asemenea lui Camil Petrescu, din **Danton,** în reconstituirea de epocă. Nicăieri altundeva decât la Camil Petrescu aceste paranteze regizorale, didascaliile fabuloase, cu detalii opulente, fie că este vorba de un ospăţ ionian, de Sala tronului, Oul originar, Sala Subterană cu Poarta de aramă pe care s-au sculptat Soarele şi Luna, Casa Tezaurului, Turnătoria de monede, Casa Perlelor cu Colecţia de bijuterii, obiecte de artă şi pietre preţioase, între care **Egreta cu ciucuri** şi celebrul diamant **Koh-i-Noor.** Senzualitatea lui Velea se trădează în întârzierile pe descrierea admirativă a acestor comori, dar şi în ritualuri, procesiuni, ceremonii. O lume văzută în ceremoniile sale şi nu în viaţa de fiecare zi. Dacă nu cumva viaţa de fiecare zi înseamnă ceremoniile zilei. Idealist până în măduva oaselor, Dumitru Velea crede, asemenea lui Xerxes, că „lumea nu este o grămadă de carne, ci o pădure de suflete" Dar nu chiar atât de idealist încât să ignore în febra reconstituirii ştiinţifice că arta se adresează simţurilor. Este, ca urmare, un plan erotic în viaţa eroică a dictatorului Xerxes, foarte bine dezvoltat şi urmărit cu voluptate de autor, mai ales la nivelul pasiunii autodeclaratului **Rege al Regilor** pentru cumnata sa Aryela, sfârşind într-o noapte a nunţii cu fiica acesteia, frageda Artaynte. Scena schimbului de soţii (Xerxes îi oferă fratelui său pe fiica sa Amytis drept noră, în schimbul Aryelei), vorbeşte despre o imoralitate genuină a obiceiurilor conjugale. Perfid, acest Caligula persan se joacă precum doreşte cu vieţile supuşilor, fraţi sau străini. În final, Velea practică teatrul sângeros al lui Shakespeare din **Titus Andronicus**, sau **Shylock.** Xerxes îşi pierde din coerenţă: după ce o cere de soţie pe soţia fratelui său o cedează soţiei sale, geloasa Amestris, care porunceşte să i se taie ţâţele, ceea ce se şi întâmplă, fără să curgă o picătură de sânge. Un final carnasier, mai rău decât în filmele de groază. Masistes, fratele lui Xerxes, moare în luptă: pe de o parte, sânii tăiaţi ai Aryelei, de alta, capul însângerat al soţului ei. Este bine că Dumitru Velea nu-şi pune probleme de credibilitate în fierbinţeala creaţiei. Mai mult decît o imitaţie shakespeariană, este, aici, o halucinaţie erotică bine drapată într-un subiect persan. Un regizor de film nu ar avea nevoie decât de bani pentru a face o superproducţie precum **Cleopatra**, pe vremuri. Viaţa crudă şi poetică a copilăriei omenirii se exprimă în stil preclasic. Dumitru Velea vrea să refacă stilul civilizat, vârsta metaforică a omenirii: *„Apropie-te, Mărite Rege. Îmbată-te de mireasma trandafirului".* Din toată această zbatere, lumea se alege cu un sac de oase pe care le examinează, în final, un cioclu, asemenea lui Hamlet, ţinând în mână craniul lui Yorik. Modelele lui Dumitru Velea sunt mari: Shakespeare, Eminescu, Sofocle (apare şi orbul Tiresias care vede mai bine decât văzătorii), Dante (lumea de deasupra şi cea de sub noi sunt totuna, încât, în tablourile finale, între morţi şi vii nu este nici o deosebire, iar Podul Djinvat este purgatoriul persan). Nu recapitularea marilor modele contează, ci întoarcerea către cultura europeană pe care o propune. Este înduioşătoare lipsa de măsură care conduce lumea oamenilor. Inscripţia lui Xerxes pe propriul mormânt vorbeşte despre nemăsurata autoidolatrie a vechilor şi actualilor supraoameni: *„Ahura Mazda* (Soarele, *n.n.*) este marele zeu care a creat pământul, cerul, omenirea, pacea pentru oameni; care a

făcut pe Xerxes rege, singurul rege al celor mulți, singurul legislator al celor mulți. Eu sunt Xerxes, Marele Rege, rege al regilor, rege al regiunilor cu multe limbi, rege al acestui întins pământ".

Constantin PARASCHIVESCU

Eul dramatizat

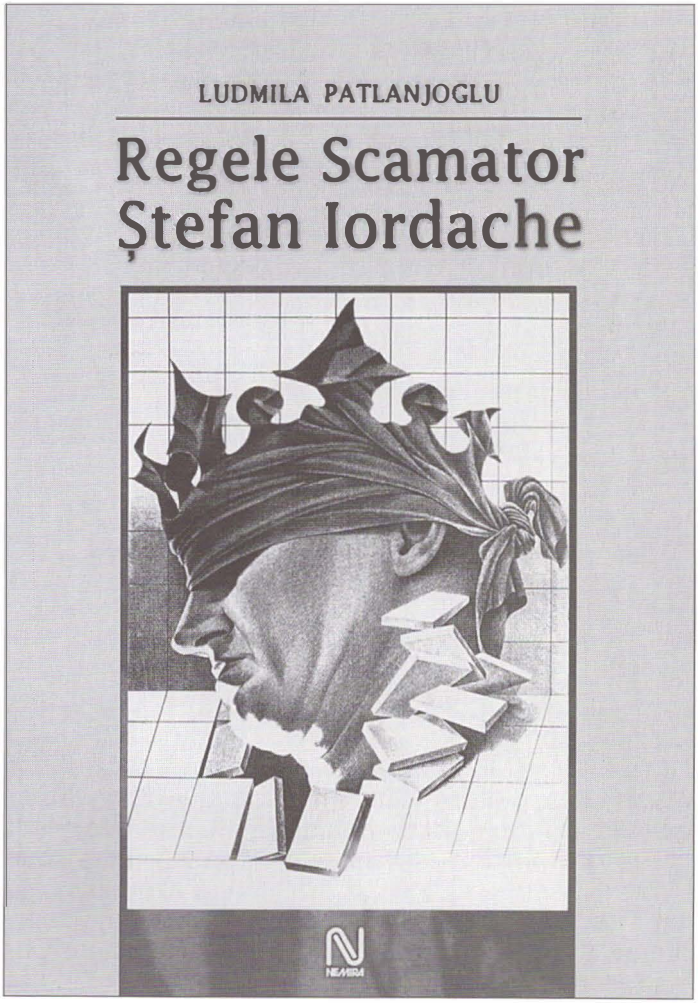
Fostul cronicar sportiv Mircea M. Ionescu e și autor dramatic și se recomandă singur într-una dintre piese: „Fotbalul și teatrul sunt patimile mele fără de sfârșit" (parafrazând un titlu de Horia Lovinescu). Scrie și i se joacă la începutul anilor '80 două piese din lumea fotbalului *(Centrul înaintaș s-a născut la miezul nopții, Adio, Pelé!* Sau *Pelé și caii verzi)* și o satiră la adresa activiștilor de partid *(Aventura unei femei cuminți).* În 1986, emigrează în Statele Unite și după un deceniu revine în țară și i se mai joacă trei piese: la Theatrum Mundi *(Beethoven cântă din pistol)* și Teatrul Valah – Giurgiu *(Pierdut în New York, Incredibila iubire dintre un turnător și o actriță).* Exceptându-le pe primele două, le selectează pentru un volum pe celelalte, alături de alte trei nereprezentante încă *(New York–București, reîntoarcerea niciunde..., Dona Quijota, La Est de West), volum* pe care îl publică în 2003 la Editura Plaz din București.

De o largă diversitate de inspirație și registre, vizând polemic și incisiv actualitatea de aici (cu mizeriile tranziției și „miliardarii roșii") și de dincolo de Ocean (condiția vulnerabilă a emigrantului). În formule de comedie amară *(Aventura unei femei cuminți)* sau tragicomedie *(Incredibila iubire..., Pierdut în New York),* de farsă *(Beethoven cântă din pistol),* tristă comedioară *(Dona Quijota)* sau meditația amăruie *(New York–București, reîntoarcerea niciunde),* cum le numește dânsul, sau pur și simplu „piesă" *(La Est de West,* care dă și titlul volumului). Dacă *Aventura unei femei cuminți* e mărturia ascuțimii satirice a autorului la adresa prim-secretarilor județeni de partid, celelalte sunt reflexul unor observații și experiențe trăite după '90, când, ca Ulise, s-a întors la iubirea de-acasă, dar Penelopa-țara nu l-a primit cu aceeași dragoste și brațe deschise. „Totul mi se pare o parodie. Un umor grotesc. Haosul și minciuna sunt totale. Democrația a fost înțeleasă ca arta de a face bani și de a se rezolva problemele personale", spune într-o piesă; „drama noastră, a românilor, a fost că nu ne-a ajuns numai blestemul geopolitic, dar am mai fost blestemați și să ne pizmuim, să fim invidioși, răi, dezbinați". Poți să-l contrazici? Sunt cuvinte rostite de cel mai emblematic personaj al său, care e el însuși, Străinul din *(New York–București, reîntoarcerea niciunde...,* piese-document care-l explică și-l reprezintă, în care se mărturisește.

Dar și în celelalte e prezent prin acuitatea comentariilor, luciditatea amară, chiar dureroasă, cu care privește realitatea și evaluează perspectivele, imaginație imprevizibilă. Vede și înțelege repede mistificarea, degradarea condițiilor de existență ale acestui „popor minunat, care a suferit și va mai suferi", denunță cu vigoare impostura, escrocheria și șantajul, carierismul și chiverniseala, maladii ce rod trupul bolnav al acestei țări. Recurge la modalitatea interactivă, cu solicitarea părerii publicului în spectacol *(Incredibila iubire),* inventează o „boxeră" care să ia la pumni agresorii *(Dona Quijota),* are viziunea unui cimitir al viselor unde „îngropăm timpul în noi, așa, ca o Cetate a Soarelui" *(La Est de West).* E, uneori, excesiv în verbiaj, alteori furat de locuri comune sau oralitate, dar fără îndoială e o voce dramatică a actualității ce merită a fi luată în seamă.

Regele laureat al Academiei

Ludmila Patlanjoglu e la a doua carte despre actori și o admir pentru mai multe motive. Întâi, pentru *personalitatea aleasă* – în 1997, Clody Bertola, într-un volum cu titlul suav ca artista, *La vie en rose* (Editura Humanitas); în 2004, Ștefan Iordache, într-un volum cu echivalență de monarh strengar în titlu, *Regele Scamator* (Editura Nemira). Artiști de un tip special, de o sensibilitate aparte și un farmec anume, misterios, greu de definit, care se deschid ca florile în soare când se simt bine în anturaj și se închid în sine când nu le place ceva. „Băiatul plecat din Rahova și ajuns în «jilțul» lui Hamlet – zice Ludmila – are aristocrația în sânge", este un om „ cu o inimă caldă și un cap rece", artist „cu multe ascunzișuri, cu un labirint interior foarte special [...] greu de înțeles și de suportat". Autoarea a avut răbdarea să-i stea în preajmă mult timp, să-i pună întrebări, să-l înțeleagă și – al doilea motiv pentru care o admir – să-l facă *să se destăinuie*. Să-l determine, cu tact și insistență, să-și povestească viața și cariera, ceea ce, pentru unii actori înzestrați și cu harul mărturisirii, poate deveni filă de poveste. Nu toți sunt dispuși să-și exprime public intimitatea și trebuie să insiști mult ca să obții câte un răspuns. Ștefan Iordache are darul de povestitor; Ludmila a știut să aștepte stările optime de destăinuire și să le stimuleze cu câte o întrebare precisă și discretă. Astfel că o treime din carte e vocea eroului interogat, care evocă nostalgic copilăria și adolescența, premoniția bunicii: „*Bre, muică, tu scamatoriu o să te faci*", când, înfășurat într-un cearșaf alb, s-a prefăcut că fură pepeni din șopron. Și – mirare – până la șaptesprezece ani, nici nu ieșise din cartier și dintr-o dată, răzbunând-o pe Domnișoara Nastasia, a descoperit „cu uimire o altă lume, fascinantă, a bulevardelor din centru...străzi luminate... chipuri noi, un alt fel de a vorbi, un alt fel de a te îmbrăca".



Savoarea unor asemenea monografii e vocea reală a eroului, când se poate auzi direct și liber. Fie sub formă de memorii și jurnale (ca *Marioara Voiculescu*), fie din conversații stimulate iscoditor și consecvent (*Vlad Mugur*, *Tompa Gábor*). În cazul de față, enigmaticul Ștefan Iordache dezvăluie spectacolul carierei sale cu referiri la principalele momente care au conturat-o (*Viziuni flamande, Hamlet, Frații Karamazov, Titus Andronicus),* la oamenii deosebiți care i-au fost în preajmă (Horia Lovinescu – „un Boier...și un boem rafinat", George Constantin – „un titan...un unicat"), iubitele (o Stelă din Rahova, Irina Petrescu, Liliana Tomescu și „lumina", Mihaela Tonitza, soția). În elanul relatărilor, formulează câteva opinii proprii care-i definesc crezul – „Artistul este un mister", „Meseria noastră nu se învață, se fură", „Teatrul nu e o oglindă a vieții. E chiar viață"; și mai ales mărturia: „Am avut șansa să joc numai roluri grele, care mi-au adus satisfacții enorme pe plan artistic. Dar eu nu mai sunt același. Și mi-e dor de mine, așa cum eram când eram copil"...

Toată această cuceritoare confesiune e cuprinsă într-un capitol intitulat „Jocul cu viața", completat de mărturii ale celor apropiați (Sora: „Un mare superstițios"; Nevasta: „Demonic și sfios"); colegii (Sebastian Papaiani – „Pe noi ne-au despărțit femeile"), prietenii, țăranii din Gruiu (unde și-a cumpărat casă), lăutarii de la „Șarpele Roșu" etc. Timp de patruzeci de ani, nu a fost previzibil, nu a fost repetabil – a rămas mereu o surpriză [...] Arta sa consacră breasla actorilor, fiind primul dintre ei încununat cu Premiul Academiei Române, precizează autoarea. Alt capitol consistent, numit „Jocul cu arta", cuprinde relatări despre particularitatea lui artistică, roluri din teatru și film, admirația generației sale, și ultimul, al treilea, „Jocul cu moartea", spaima „ieșirii din scenă" și luciditatea de a se lupta, când se va ivi, cu înnegurata doamnă.

În fine, îi admir autoarei *tenacitatea* de a înfrânge toate dificultățile tipografice și a obține excepționale condiții grafice pentru volum, de la calitatea hârtiei, reproducerea ilustrațiilor și copertă de album. Nu toți au (avem) tăria de a o face.

Viața criticului în teatru

Am avut multă vreme o părere îndoielnică despre adunarea în volum a cronicilor și comentariilor teatrale publicate în reviste, de-a lungul unor perioade, de către un critic. Mi se părea un gest de orgoliu. Or, nu e deloc așa. Asta am înțeles-o mai târziu, când, având de prospectat reflexia critică a evenimentelor teatrale dintr-un timp, sau despre o personalitate anume, aceste volume mi-au înlesnit documentarea, scutindu-mă de multe ore și zile de răsfoit reviste prin biblioteci. Nu e singurul motiv, desigur, dar e important. Originalele cronici ale lui Tudor Arghezi, de pildă, din anii '20–'30, le-am fi cunoscut poate sporadic și inegal dacă nu le aflam în volum; sau percepția diferită, uneori contradictorie la extrem, și prin asta mai stimulativă, asupra tendințelor de reteatralizare modernă din anii '60, cuprinsă în comentariile unor semnatari cu greutate ca Mihnea Gheorghiu, Valentin Silvestru, Radu Popescu, Mira Iosif, N. Carandino, Ana Maria Narti și alții. Printre ei, Ion Cocora, care a avut privilegiul de a se ivi în critica dramatică în acei ani fecunzi de idei. Dar și privilegiul de a frecventa poate cea mai incitantă Academie de teatru, cum recunoaște singur, la repetițiile și în preajma unui vrăjitor fără egal în materie, regizorul Vlad

Mugur, când era director la Cluj – „o magistrală lecție de teatru". Totodată, șansa de a-și exercita profesia la revista *Tribuna,* condusă de Dumitru Radu Popescu, care i-a acordat deplină libertate de opinii și opțiuni. Nu mulți au avut-o.

Și-a strâns cronicile în patru volume, numite *Privitor ca la teatru,* apărute în 1975, 1977, 1982 și al patrulea în 2003, la Editura Dacia, Cluj-Napoca. Scrie cronică de teatru cu o doză de romantism, socotindu-se critic în ghilimele, pentru că relația lui cu arta teatrală iese, după cum singur spune, „din așa-zisul perimetru al criticii". Starea de bucurie pe care o simte la vizionarea unui excelent spectacol anulează, uneori – zice – „orice încercare de reflecție" (mărturii din „precuvântarea" la vol. III). Altfel, îi prilejuiește analize extinse și aprofundate. Cele cuprinse în volumele sale reflectă două decenii de teatru (1970–1990) și, cu trecerea timpului, au dobândit certă valoare de document, reprezentând, cum singur constată, „un capitol de istorie a teatrului românesc". Extins pe o rază mult mai mare decât a cronicarilor de la centru, pentru că din miezul Ardealului s-a deplasat mai des la premierele teatrelor din zonă – Turda, Târgu Mureș, Baia Mare, Satu Mare, Sibiu, Brașov, Arad, Oradea, Timișoara, Reșița.

Ion Cocora are darul de a problematiza și asta face din cronicile sale subiecte de eseu, după cum se vede chiar din titlurile sumarului – „Substanțializarea realismului", „Descoperirea ficțiunii", „Parodia ca atitudine și efect", „Starea de joc", „Dramă și concept", „De la cotidian la prabolă" etc. Sunt capitole și subcapitole consacrate unor dramaturgi, începând cu cel mai mare al lumii („Shakespeare: lectură și spectacol"), continuând cu ai noștri clasici („Teatralitatea textului clasic") și contemporani („Profiluri posibile"), consemnări diverse de spectacole, impresii, dileme. Nu-și ascunde subiectivitatea și asta dă rândurilor sale franchețe de „privitor" pasionat „la teatru".

Despre teatru, cu dăruire

Un excelent studiu despre teatrul lui Cehov, publicat cu ani în urmă într-un volum la Iași, ne-a făcut cunoscut numele autoarei, profesor universitar Sorina Bălănescu. Remarcam atunci, cu plăcută surprindere, sensibila și profunda pătrundere a universului cehovian, subtilitatea analizelor, mobilitatea asociațiilor, finețea descifrării subtextelor, eleganța argumentării. Privilegiul de a o fi cunoscut și aievea ne-a înfățișat o persoană simpatică, deschisă, cu vorba lunecând șăgalnic în zâmbet, iubitoare și cunoscătoare de teatru care nu se sfiiește să râdă din inimă la o glumă, la o scenă de haz. Nu știu ce a mai publicat de atunci, acum însă descopăr fără surprindere într-o culegere de articole pe cronicarul Sorina Bălănescu, în volumul *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole,* publicat la Princeps Edit, Iași, 2004.

Regăsesc, confirmată de autoare, o idee pe care o formulasem și eu privind motivațiile culegerii de cronici în volum: „O bună și încetățenită tradiție îi cere cronicarului efortul de a-și strânge, la o bucată de vreme, cronicile între coperțile unei cărți de bilanț al spectacolelor, pentru ca istoricii și teoreticienii

teatrului să poată alcătui lucrări fundamentale, fără de care am fi de două ori mai săraci. Nu orgoliul de a se vedea publicat, ci obligația față de profesie solicită acest efort". Doamna Bălănescu strânge, astfel, între coperțele unei cărți de bilanț, cronici și articole din două decenii (1981–2001), publicate în presa locală. Cu puțină istorie (referiri la Ion Sava și la două personaje mai puțin cunoscute nouă, profesorul N.I. Popa, director al Naționalului ieșean în 1946–1947 și omul de teatru Manole Al. Foca), portrete „in memoriam" („Se duc actorii..."), o interesantă relatare despre școala ieșeană de teatru (1947–1951), opinii despre cartea de teatru (în general și cu unele concrete referiri), în fine, cronici propriu-zise, la spectacolele Naționalului, ale Teatrului Luceafărul și câteva ale teatrului radiofonic local.

Ce constat? Că doamna profesoară nu e deloc didactică, nu face caz de teorii și nu impune părerile, le exprimă doar. Cu decență, atașament, plasticitate și umor când e cazul. Subliniază cu firească mândrie că prin prezența lui Ion Sava, în anii '30, Iașul devenise „capitala europeană a teatrului", că ultima stagiune de „normalitate culturală" a fost în anii 1946–1947, sub directoratul lui N.I. Popa. Evocă în cuvinte calde cariera unor personalități actoricești dispărute și e tulburătoare, pentru cine știe întunericul din ochii eroicului actor Teofil Vâlcu, din ultimii ani de viață, afirmația: „Pe zeul care se încrâncena voindu-i prăbușirea cu orice chip, actorul Teofil Vâlcu a știut să-l îmblânzească, prefăcându-l în Artă". E convinsă că merită „să scrii frumos" despre slujitorii teatrului, punând „în locul hipertehnicismului semiotic, o mai omenească înțelegere și o mai suplă pătrundere a ineditului teatral". Când vorbește Cehov, fraza are plasticitatea ideii generale („S-au adunat acolo toți pescărușii lumii pentru a celebra, pe fondul muzical al tihnitei trândăviri în miez de vară, teatrul și literatura") sau particulare („Luat în parte, fiecare act din cele patru ale *Pescărușului* are o culminație, un punct de strigăt și de furie, după care apele se liniștesc și reintră în albie"). De asemenea, când vorbește de premiera unei piese de Teodor Mazilu („nici urmă de oboseală sau riduri pe chipul ticăloșiei maziliene"), de nuanțele unei atmosfere de joc („Țâșnesc scântei de emoție reținută, pe urmă energia se descarcă în candori tandre, discret creionate"), sau pur și simplu de creația unei scenografe („Rodica Arghir, îmblânzitoarea de umbre scenografice, plăsmuiește o lume de ecouri ale marelui spectacol din vis"). Este dreaptă în judecăți și inspirată în calificative *(„Cabala bigoților* la Iași este un spectacol al prestanței, însă nu al performanței și originalității"), iar când un actor mai și e autor de piese, îl descrie cu echivalențe comune, ca pe Constantin Popa: „Scrie teatru așa cum joacă teatru: cu bucurie, cu dăruire" De o neasemuită savoare e interpretarea portretului pe care i l-a schițat lui Bogdan Ulmu caricaturistul Popa Popa's, reprodus pe ultima copertă a cărții regizorului: „Chipul în șarjă subțire prinde datele de portret compus de autor – barbișon și mustăți, ceva plete, gură bine conturată, frunte înaltă, ochelari docți – numai că din (de după) sticlele străvezii te privesc doi ochi tăioși. Iar ochiul drept se pironește cam pieziș pe domnul desenator și pe lumea bănuită în spatele acestuia, parcă ar vrea să nu-i scape ciozvârta de lume din marginea privirii. Așa că avem pricini să bănuim, în veselia șugubățului domn Ulmu, mai degrabă un neastâmpăr al spiritului decât o jovială petrecere a vremii cu niște convivi – concreți ori numai presupuși". Nu încape îndoială, Simona Bălănescu scrie despre teatru așa cum simte teatrul: cu bucurie, cu dăruire...

Info UNITER

1. HOP! DE BUCUREŞTI

UNITER a organizat – vineri, 17 septembrie 2004, orele 19.00 la Teatrul „Ion Creangă" – un spectacol cu laureaţii Galei HOP 2004 de la Mangalia, precum şi cu alţi tineri actori de valoare care au participat la concurs. Astfel s-a oferit şansa publicului bucureştean de a se întâlni cu artiştii care au câştigat anul acesta aprecierea juriului de specialitate. Este vorba de *Marius Damian* (Premiul pentru cel mai bun actor), *Claudia Imre* (Premiul pentru cea mai bună actriţă), *Monica Florescu* (Premiul „Sică Alexandrescu"), *Oana Rusu* (Premiul „Timică"), *Gabriel Răuţă*, *Leonid Doni*, *Rada Ixari*. De asemenea, au evoluat şi tinerele actriţe care au primit premiul pentru cel mai bun spectacol la secţiunea grup cu producţia *Fetele grase câştigă întotdeauna* de Madeleine George, în regia Iuliei Stănescu: *Carmen Florescu, Paula Gherghe*, *Ela Ionescu, Laura Voicu*. Intrarea la acest spectacol a fost liberă.

2. FESTIVALUL NAŢIONAL DE TEATRU „I.L.CARAGIALE"

Festivalul Naţional de Teatru este un eveniment cultural de o importanţă deosebită pentru viaţa teatrală românească şi se organizează anual, în parteneriat cu Ministerul Culturii şi Cultelor.

Prin spectacolele prezentate an de an, Festivalul a asigurat o legătură puternică şi dinamică între profesioniştii teatrului românesc şi public, un schimb între generaţiile de creatori din domeniul teatral, toate acestea contribuind la o mişcare profesionistă de calitate şi forţă în spaţiul creator naţional.

Anul acesta a fost organizată cea de-a XIV-a ediţie a **Festivalului Naţional de Teatru „I.L. Caragiale"** în perioada **24–31 octombrie 2004**.

Festivalul are ca obiectiv principal promovarea valorii artistice teatrale din ţara noastră şi urmăreşte stimularea creativităţii în arta spectacolului dramatic. Programul oficial a cuprins şi întâlniri ale creatorilor cu oameni de teatru, critici, dramaturgi, dar şi cu publicul.

Prin amploarea sa, Festivalul Naţional de Teatru este un reper important de evaluare a spectacolelor din ţară. El nu are caracter competitiv, toate spectacolele selecţionate primind *Diploma* şi *Trofeul* Festivalului. În cele trei secţiuni ale sale – „Spectacole pentru toate anotimpurile", „Recitaluri", „Tineri artişti pe drumul performanţei" – au fost prezentate producţii ale teatrelor instituţionalizate şi ale companiilor independente. De asemenea, au existat manifestări adiacente, precum colocvii, lansări de carte şi o expoziţie de pictură, grafică şi sculptură.

Organizatori: Ministerul Culturii şi Cultelor; UNITER

Parteneri: A.I.C.T. – Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru – Secţia Română; U.N.A.T.C – Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică

Coproducător: Societatea Română de Televiziune şi TVR Cultural

Parteneri media: Societatea Română de Radiodifuziune, *Adevărul, România liberă, Gardianul, Cotidianul, Cronica Română, Ziua, Independent, Adevărul Literar* şi *Artistic , Observatorul Cultural, Dilema Veche, Radio Bucureşti, Business MIX FM, B 24 FUN, Port.ro*

Cu sprijinul: Ericsson; Artexim; Hotel Caro; Teatrul „Nottara"

3. „VESTIGIUM – MEMORIA CELOR CARE AU TRECUT"

Acest proiect cultural de importanţă naţională s-a derulat în perioada **14–22 august** în următoarele localităţi: **Braşov** (Bastionul Ţesătorilor), 15 august; **Sighişoara** (Biserica Mănăstirii), 17 august; **Mediaş** (Biserica Sfânta Margareta), 19 august; **Sibiu** (Biserica Evanghelică), 21 august.

Proiectul a lansat o campanie de conştientizare şi sensibilizare a opiniei publice în vederea protejării patrimoniului de valoare europeană şi s-a adresat tuturor categoriilor de vârstă: de la copiii care sunt atraşi în cetate şi educaţi în spiritul valorilor toleranţei, până la tineri şi persoane mature.

Proiectul a fost organizat împreună cu Ministerul Culturii şi Cultelor, Guvernul României, Departamentul de Relaţii Interetnice, Forumul Democrat al Germanilor din România, Primăria municipiului Mediaş, Primăria municipiului Sighişoara, Primăria municipiului Sibiu, TVR Cultural, Pro Patrimonio.

Lansarea acestei campanii de punere în valoare a patrimoniul naţional s-a concretizat prin organizarea proiectului-pilot *„Vestigium – Memoria celor care au trecut"*, un pachet cultural alcătuit din trei tipuri de reprezentaţii:

- spectacolul interactiv pentru copii *Duhuri bune – duhuri rele* produs de către Teatrul Naţional pentru Copii şi Fundaţia Abracadabra, un joc de-a teatrul aplicat pe mitologia românească;
- spectacolul de teatru *Memoria celor care au trecut,* produs de către UNITER şi SIGNIS, un spectacol despre libertate, eliberare şi puterea credinţei, care are la bază un scenariu cu textul Evangheliei după Ioan şi mărturii contemporane, însoţit, contrapunctic, de o prezentare multimedia;
- proiecţia filmului documentar *Până la capătul pământului,* produs de către UNITER, SIGNIS şi Fundaţia Renovabis, având ca subiect pelerinajul în care actorii au traversat peste 40 de localităţi pe drumul către Santiago de Compostela prin Franţa şi Spania şi au jucat 30 de spectacole în trei limbi.

Beneficiarii proiectului:

- copii cu vârste între 3 şi 12 ani, însoţiţi de părinţi sau bunici de diferite etnii trăitoare în zona respectivă – prin prezentarea spectacolului *Duhuri bune / duhuri rele,* care a avut loc dimineaţa, în spaţiul cetăţii;
- persoane active, mature, membri ai comunităţilor – public atent al spectacolului *Memoria celor care au trecut*, ale cărui reprezentaţii au avut loc seara şi au fost urmate de filmul documentar *Până la capătul pământului;*
- acestor beneficiari, spectatorii direcţi şi participanţi la activităţile interactive, li s-a adăugat şi publicul telespectator care a beneficiat de emisiuni şi transmiteri de la locurile evenimentelor;

- turiştii din aceste zone, evenimentele fiind acoperite media de o promovare susţinută.

Proiectul „Vestigium" a beneficiat de o intensă campanie de promovare redacţională în presa scrisă, transmisii în direct şi ştiri difuzate de toate cele patru canale ale Societăţii Române de Televiziune, precum şi la radio, de către Societatea Română de Radiodifuziune. Campania a dispus de un afiş-policromie, dimensiune 50/70, 500 exemplare cu distribuţie în oraşele în care au avut loc reprezentaţiile, şi pliant A5, policromie, 1000 exemplare. De asemenea, site-ul *www.uniter.ro* a fost actualizat cu informaţii despre proiect.

Evaluarea programului „Vestigium – Memoria celor care au trecut", realizată în funcţie de criteriile stabilite iniţial:

- s-a reuşit cooptarea şi implicarea în proiect a autorităţilor locale din Mediaş, Sibiu, Sighişoara, precum şi a reprezentanţilor Bisericii Evanghelice;
- turneul a avut un puternic impact media, fapt pe care îl dovedim prin dosarul de presă anexat;
- spectacolul interactiv pentru copii *Duhuri bune – duhuri rele* a atras un număr impresionant de copii între 3 şi 12 ani, care au parcurs traseele cetăţii şi au participat prin joc la refacerea unor poveşti din mitologia românească;
- spectacolul *Memoria celor care au trecut* a impresionat prin puterea recitalurilor actoriceşti, având o audienţă de aproximativ 250–300 de persoane/reprezentaţie, număr dublu faţă de ceea ce s-a preconizat;
- feed-back-ul apărut după vizionarea reportajului/filmului documentar *Itinerare transilvane,* care prezintă momentele turneului din această vară. El s-a difuzat pe data de 18 septembrie la TVR Cultural şi s-a reluat la TVR Internaţional.

Continuarea proiectului

1. „Vestigium ... Memoria celor care au trecut" a generat depunerea aplicaţiei **„QuEst"** la Comisia Europeană pe programul CULTURA 2000, segmentul artele spectacolului.

„QuEst" îşi propune să contribuie la sensibilizarea şi formarea membrilor comunităţilor din România prin spectacolul de teatru; de asemenea, QuEst defineşte un posibil itinerar românesc–itinerar saxon, ca o ofertă culturală ce leagă România de celelalte itinerare deja consacrate.

Instituţiile participante la proiect sunt: UNITER – aplicant principal; Fundaţia Pro Patrimonio; Primăria Municipiului Mediaş; Fundaţia Abracadabra; Academia Athanor, Germania; Compania „Les Indifferents", Franţa.

Proiectul are ca perioadă de desfăşurare: august 2005–august 2006.

Activităţile preconizate fiind cercetarea, atelierele, itinerarul şi dezvoltarea unui *web site* şi a campaniei de comunicare în localităţile înscrise pe traseu: Bucureşti, Câmpulung, Braşov, Mediaş, Sibiu, Turda, Cluj, Satu-Mare, Burghausen.

În luna mai 2005, vom primi răspunsul din partea Comisiei Europene.

2. Proiectul **„Vestigium ... Memoria celor care au trecut"** a fost depus la concursul Gala Premiilor Societăţii Civile, secţiunea artă/cultură.

Ajunsă la a patra ediție, Gala Premiilor Societății Civile este un forum deschis celor care activează în societatea civilă, premiind cele mai bune proiecte înscrise în diferitele secțiuni ale evenimentului.

Juriile, organizarea evenimentului, precum și amploarea pe care acesta a dobândit-o, considerăm că au fost argumentele ce ne-au decis să participăm la acest concurs.

Răspunsul va fi primit la începutul anului 2005.

4. DIN NOU ÎN LUMINILE RAMPEI

Proiect cultural de creație teatrală dedicat dezvoltării activității artistice a creatorilor vârstnici și stabilirii unor punți de legătură între comunitatea artistică și comunitățile unde există teatrele partenere.

Proiect finanțat de: UNITER și Ministerul Culturii

Locul de desfășurare: București – UNITER, proiectul Casa Artistului; Botoșani – Teatrul de Păpuși „Vasilache"; Timișoara – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely"; Satu-Mare – Teatrul de Nord

Parteneri: ARCUB; Teatrul „Ion Creangă".

Parteneri media: *România liberă; Gardianul; Dilema Veche; B-24-FUN*

Beneficiarii:

a) Artiștii vârstnici pensionari ai teatrului, care sunt rezidenți în localitățile unde se realizează spectacolele, respectiv: Botoșani, București, Timișoara și Satu-Mare.

b) vârsta medie: 65 de ani

Descrierea proiectului:

Proiectul constă în realizarea a 4 spectacole de teatru cu artiști pensionari în teatrele din localitățile menționate, 4 reprezentații în teatrul-gazdă a fiecărui spectacol și, în final, reprezentarea celor 4 spectacole într-un eveniment de tip festival, care se va derula în orașul București la Teatrul „Ion Creangă".

1. Festivalul „Din nou în luminile rampei"

Evenimentul care a încheiat proiectul a fost promovat ca un festival, pentru că adună la un loc spectacolele realizate în proiect și totodată focalizează, prin seria de evenimente asociate cu spectacolele, asupra problemei artistului vârstnic.

Festivalul s-a întins pe durata a 3 zile: **29 noiembrie, 30 noiembrie, 1 decembrie**. În incinta Teatrului „Ion Creangă" s-au desfășurat următoarele reprezentații:

– Spectacol *Prieteni de familie,* producție UNITER. Direcția de scenă: Mihaela Săsărman; fantasme imaginate și create de Bruno Mastan; cu: Cristina Dan-Briciu, Marian Popescu, Noa Lupu, Lucreția Mayer, Paul Nadolsky, Duduța Olian, Dumitru Dumitru;

– Spectacol *Doamnă în vârstă pentru rolul soției lui Dostoievski* de Eduard Radzinski – Teatrul de Nord-Satu Mare. Un spectacol de Oana Leahu; cu: Livia Ungureanu, Sorin Oros, Ciprian Scurtea;

– Spectacol în bar, *În vinu-i mângâierea* – Teatrul Maghiar „Csiky Gergely", Timișoara. One man show cu Matray László;

– Spectacol *Hänsel şi Gretel* după Fraţii Grimm – Teatrul de Păpuşi „Vasilache", Botoşani. Dramatizare: Gustav Valentin şi Edwiga Zaunig; regia: Gabriela Nistorică; scenografia: Mihai Pastramagiu; consultant ştiinţific: Marius Rogojinschi; cu: Gabriela Nistorică, Ibica Leonte, Liliana Postolache, Alexandru Brumă, Mihai Costăchel, Elisabeta Grigoruţă, Maria Matei, Sergiu Grigore.

Spectacolul de teatru trăieşte numai atunci când cuvintele, mişcarea, culoarea şi muzica se armonizează sub bagheta regizorului, întruchipând prin actori reflexia însufleţită a propriei noastre existenţe misterioase. Evenimentul din finalul proiectului nostru celebrează arta care nu poate să iasă la pensie şi celebrează artele fără de care magia scenei n-ar putea să se nască.

5. SALOANELE CULTURALE

Joi, 25 noiembrie, ora 17:00, a avut loc lansarea volumului **„O cronică de familie, Cazabanii",** al autorului Eugen Dimitriu. Oaspeţii doamnei Sorana Coroamă Stanca au fost istoricul Filip Iorga, criticul Jean Cazaban, actriţele Tatiana Iekel, Cristina Deleanu şi Alexandrina Halic. S-a vorbit despre teatru, despre originea familiei Cazaban şi s-au citit versuri ale poetului Dominic Stanca.

Marţi, 14 decembrie, ora 17:00, în salonul de protocol UNITER a avut loc ultima întâlnire din acest an, **„Spirit de Sărbătoare"**. UNITER a găzduit o seară de muzică şi poezie, la care invitaţi au fost actriţa Tatiana Iekel şi soprana prof.univ.dr. Silvia Voinea, împreună cu studenţii săi.

6. CEREMONIA DE DECERNARE A PREMIULUI UCHIMURA

Institutul Internaţional de Teatru în colaborare cu Centrul său Japonez acordă anual PREMIUL UCHIMURA, creat în 1992 în memoria scriitorului Naoya Uchimura, fost preşedinte al Centrului Japonez, care şi-a dedicat viaţa promovării schimbului de cunoştinţe şi înţelegerii artei teatrale în întreaga lume. Premiul (în valoare de aproximativ 3000 de euro) este oferit de familia Uchimura. Dăruit unui artist sau unei echipe de artişti, acest premiu are rolul de a încuraja orice activitate teatrală din afara graniţelor Japoniei care are legătură cu teatrul japonez. Candidaturile la acest premiu sunt făcute prin Centrele Naţionale ale Institutului Naţional de Teatru.

În anul 2002, *Premiul Uchimura* a fost atribuit Companiei de Teatru româneşti care a adaptat şi a produs *Amanţii însângeraţi. Dublu suicid*, o piesă de faimosul scriitor japonez Chikamatsu Monzaemon (regizată de *Alexandru Tocilescu*, muzica de Irinel Anghel, scenografia de Puiu Antemir, costume de Florinela Popescu Fărcăşanu).

La data de 21 decembrie, orele 17:00, salonul de protocol UNITER a găzduit ceremonia de decernare a Premiului Uchimura. Premiul a fost acordat de Consiliul Executiv al ITI, echipei care a realizat spectacolul *Amanţii însângeraţi. Dublă sinucidere* în regia lui Alexandru Tocilescu în anul 2002. La ceremonie au participat Ambasadorul Japoniei la Bucureşti, Excelenţa Sa Naotoshi Sugiuchi şi Secretarul II al Ambasadei, domnul Kazotoshi Haiashi; reprezentanţi ai instituţiilor mass-media centrale şi locale; regizorul spectacolului, Alexandru Tocilescu; scenograful Puiu Antemir, membri ai echipei de actori, precum şi traducătoarea piesei, Angela Hondru.

CALENDAR TEATRAL

IANUARIE

9 ianuarie – 140 de ani de la moartea scriitorului **Alexandru Depărățeanu** (n. 25 februarie 1834). A scris poezii erotice *(Doruri și amoruri)*, bucolice și social-umanitariste, precum și drama istorică în versuri *Grigore-Vodă – domnul Moldovei*.

14 ianuarie – În urmă cu 30 de ani avea loc la Teatrul Național din Cluj premiera cu piesa ***A douăsprezecea noapte*** de W. Shakespeare – un spectacol de referință în cariera regizorului Aureliu Manea. Din distribuție au făcut parte Dorel Vișan, Anton Tauf, Elena Caragiu, Anca Neculce Maximilian ș.a.

17 ianuarie – 5 ani de la moartea **Ioanei Mărgineanu** (n. 30 mai 1931), personalitate teatrală cu o bogată activitate pedagogică (profesoară la I.A.T.C. „Ion Luca Caragiale" din București) și autoare a mai multor volume de istoria și teoria teatrului.

21 ianuarie – 120 de ani de la nașterea pictorului-scenograf **Traian Cornescu** (m. 6 februarie 1965). Format în preajma lui Luchian și trecut prin rigoarea școlii müncheneze de pictură la care se califică, bun cunoscător al legilor perspectivei și dramatic prin cromatică, legat de tradiție printr-un anume lirism al inspirației și prin tehnica interpretativă, primul scenograf al Teatrului Național din București, Traian Cornescu, se dovedește deschis inovațiilor; primele colaborări cu Soare și, mai târziu, cu Ion Sava îi atestă un fond artistic de largă disponibilitate. Dintre spectacolele reprezentative pentru scenografia acestui pictor pot fi amintite – în regia lui Paul Gusty: *Noaptea regilor* (1921) și *Femeia îndărătnică* (1924) de Shakespeare, *Puterea întunericului* de Tolstoi (1922), *Hedda Gabler* de Ibsen (1923); în regia lui V. Enescu: *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea (1936), *Nora* de Ibsen (1921), *Hernani* de V. Hugo (1943); în regia lui Soare Z. Soare: *Don Quijote* după Cervantes (1925), *Lulu* de Wedekind (1925), *Troilus si Cresida* (1936) și *Hamlet* (1941) de Shakespeare; în regia lui Ion Șahighian: *Pădurea spânzuraților* după Rebreanu (1937), *Poveste de iarnă* de Shakespeare (1937), *Castiliana* de Lope de Vega (1942); în regia lui Ion Sava: *Șase personaje în căutarea unui autor* de L. Pirandello (1938), *Îngerul a vestit pe Maria* de P. Claudel (1939). A mai colaborat cu regizorii Fernando de Cruciatti: *Nostra Dea* de Bontempelli (1942), *Mincinosul* de Goldoni (1943) și P. Mundorf: *Maria Stuart* de Schiller (1943).

24 ianuarie – 100 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Grigore Vasiliu-Birlic** (m. 14 februarie 1970). Numitorul comun al stilului său de joc pe scenă și pe ecran este enormitatea comicului obținut din împingerea defectelor de caracter ale personajelor până la șarjele cele mai expresive. Rolurile create reliefează o vervă interpretativă potențată caricatural, iar în amplitudine și accent, chiar polemica, brutală. Comicul lui Birlic este puternic marcat de „arhaismul" ludic de esență populară – savuros, colorat, viu, satiric înainte de toate. Ca actor de teatru face dovada unui joc inventiv în marile roluri comice ale dramaturgiei naționale și universale: în *O scrisoare*

pierdută, *Conul Leonida față cu reacțiunea, Mielul turbat, Avarul, Revizorul.* Repertoriul cinematografic al actorului aparține cu prevalență ecranizărilor după Ion Luca Caragiale *(Telegrame, Două lozuri, D'ale carnavalului, O scrisoare pierdută).*

27 ianuarie – 20 de ani de la moartea teatrologului și prozatorului **Ioan Massoff** (n. 4 iunie 1904), autor al mai multor biografii (realizate independent sau în colaborare) ale marilor actori: *Matei Millo și timpul său,* 1939; *Viața lui Tănase,* 1947; *Viața lui Tony Bulandra,* 1949; *Maria Ventura,* 1966; *Petre Liciu și vremea lui,* 1971; *Ion Iancovescu sau neliniștea unui actor,* 1979 ori ale unor personalități ce au excelat în teatrul liric. Devotamentul exemplar față de fenomenul teatral a marcat puternic toate cărțile lui Massoff, dar este cel mai bine ilustrat de vasta abordare istorică din *Teatrul românesc*, 8 volume (1961–1981).

FEBRUARIE

3 februarie – 80 de ani de la nașterea actorului de teatru și film **Ștefan Mihăilescu Brăila** (m. 19 septembrie 1997). S-a dedicat carierei scenice de timpuriu, jucând pe scenele de amatori din Brăila, Baia-Mare, apoi la București – Teatrul Giulești – unde s-a remarcat în spectacole ca *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită, Ziariștii, Ordinatorul* ș.a. A debutat în cinema în 1960. Experiența interpretativă a actorului, facultatea umanizatoare a registrului de caracterizare, ca și elocvența temperamentului său comico-dramatic s-au evidențiat în *A fost prietenul meu* și *Comoara din Vadul-Vechi* (1964). Fantezia jocului, finețea psihologică a portretizărilor au conferit rolurilor din *Răscoala* (1965) și *Vremea zăpezilor* o expresivitate aparte, subliniată de spontaneitatea replicii. Chipul cordial și acuratețea naturală a atitudinii scenice, de excelentă formație teatrală, din *Frații* (1970), *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1971) și *Tatăl risipitor* (1974) l-au impus printre actorii populari ai ecranului românesc.

10 februarie – 120 de ani de la nașterea distinsei esteticiene și profesoare de istoria literaturii dramatice **Alice Voinescu** (m. 4 iunie 1961). A studiat filosofia mai întâi în țară, la Universitatea din București, apoi în Franța, la Sorbona, și în Germania, la Marburg, printre prestigioșii ei profesori numărându-se T. Maiorescu, Dimitrie Onciul, C. Rădulescu-Motru, Hermann Cohen, Georges Dumas, Lévy-Bruhl. Și-a susținut teza de doctorat cu un volum despre Kant. În 1919 a publicat un prim studiu despre un dramaturg: *Ibsen.* În 1923 a fost chemată să țină cursuri la Conservatorul de Artă Dramatică din București, unde a rămas până în 1948. Printre cei care s-au perindat în acest lung interval la conferințele ei au fost Emil Botta, Corina Constantinescu, Dan Nasta, Dinu Ianculescu, Mircea Șeptilici. Dintre cursurile ținute la Conservator s-au păstrat doar cel despre tragici (1940–1941) și cel despre Shakespeare (1941–1942). În 1941 a apărut volumul *Aspecte din teatrul contemporan,* în 1946 *Eschil.* În 1945–1946 a făcut cronica dramatică pentru „Revista Fundațiilor" (comentând, printre altele, *Macbeth*-ul cu măști al lui Ion Sava). Cu puțin înaintea morții, a început sa scrie *Convorbiri cu eroii tragici,* lucrare rămasă neterminată.

– 50 de ani de la moartea **Soniei Cluceru** (n. 1 aprilie 1892), actrița a cărei vigoare dramatică a dat o rezonanță neobișnuită rolurilor comice și a adus

în comedie o vitalitate robustă, necontrafacută, lipsită de artificii. Interpretă a şcolii de comedie caragialeană, Sonia Cluceru a realizat partituri strălucite în Kvaşnia din *Azilul de noapte*, Maria Iakovlevna din *Comedia fericirii* de Evreinov, Martina din *Doctor fără voie* şi Frosina din *Avarul*, Veta, Zița şi Efimița, lăsate apoi în urmă de cele două compoziții de originalitate deplină, Chiriachița din *Titanic-Vals* şi Aneta Duduleanu în *Gaițele*, compoziții clasice de comedie, bazate pe umorul savuros al actriței şi pe reconstituirea acestor tipuri autentice ale societății românești.

13 februarie – În urmă cu 25 de ani a avut loc premiera cu piesa ***Aşteptându-l pe Godot*** de Samuel Beckett la Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" din București, în regia lui Grigore Gonța şi scenografia lui Paul Bortnovschi. Spectacolul, în care au evoluat strălucit Gheorghe Dinică în *Vladimir,* Marin Moraru în *Estragon* şi Sandu Sticlaru în *Pozzo,* a reprezentat o deschidere spre teatrul absurdului.

– Regizorul de teatru **Alexandru Dabija,** reprezentant de marcă al generației sale, împlineşte 50 de ani.

19 februarie – Dramaturgul **Mircea Radu Iacoban** împlineşte 65 de ani.

23 februarie – 50 de ani de la moartea poetului, dramaturgului şi eseistului **Paul Claudel** (n. 6 august 1868), principalul reprezentant al grupării „Renouveau catholique". Hotărâtoare pentru cariera sa de scriitor au fost lectura operei lui Rimbaud şi cea a Bibliei, urmată de conversiunea la catolicism. Lirica sa, născută dintr-o impetuoasă exaltare mistică, este caracterizată de forța invenției verbale şi ritmice, în versuri ample amintind de frumusețea şi sobrietatea versetului biblic *(Cele cinci mari ode* – 1910, *Corona benignitatis anni Dei* – 1915, *Odă jubiliară pentru comemorarea a şase sute de ani de la moartea lui Dante Alighieri* – 1921). A scris drame simbolice, de intens lirism şi deosebită tensiune morală, pe tema conflictului dintre materie şi spirit, dintre uman şi divin (*Cap de aur,* 1890; *Îngerul a vestit pe Maria,* 1911/1912; *Ostaticul,* 1911; *Pantoful de satin,* 1930, refăcută în 1944; *Cartea lui Cristofor Columb,* 1933) şi eseuri *(Arta poetică,* 1907; *Poziții şi propuneri,* 1928/1934; *Figuri şi parabole,* 1936). A tradus din Eschil (*Agamemnon, Eumenidele).* A publicat mai multe volume de corespondență cu Jacques Rivière şi André Gide.

24 februarie – 120 de ani de la naşterea pictorului, romancierului şi dramaturgului avangardist polonez **Stanislaw Ignacy Witkiewicz** (m. 18 septembrie 1939). A făcut parte din gruparea „formiştilor", care promova poetica „formei pure". Precursor al teatrului absurdului şi existențialismului *(Nebunul şi călugărița,* 1923; *Metafizica vițelului bicefal,* 1928), îşi construieşte piesele poliritmic, pe ideea simultaneității. A mai scris romane de anticipație, parodice şi grotești: *Adio toamnei*, 1927; *Nesaț*, 1930 şi eseuri: *Forme noi în pictură,* 1919; *Eseuri estetice*, 1920 şi *Despre forma pură*, 1933.

29 februarie – 125 de ani de la moartea unuia dintre înaintaşii dramaturgiei românești: **Costache Bălăcescu** (n. cca. 1800). A scris fabule, satire şi comedii *(O bună educație, Fă-mă, tată, să-ți semăn).*

Corina GUGU – Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Anul teatral 2004 la Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" din Iaşi

Biografia artistică a Naţionalului ieşean a avut în stagiunea trecută un parcurs ramificat, dar evolutiv, în căutarea mult reclamatei identităţi, cu „opriri" în dreptul unor opţiuni, credem, esenţiale pentru agenda unei instituţii ce reprezintă una dintre cele mai expresive componente ale culturii, fidelă, în egală măsură, exigenţei artistice, dar şi plăcerii estetice.

Primăvara teatrală a început la Iaşi sub semnul lui Cehov, în perioada 26–30 aprilie 2004, fiind organizat aici *Festivalul Internaţional de Teatru „A.P. Cehov",* manifestare singulară în România, dedicată împlinirii unui secol de la moartea celebrului dramaturg. Teatrul Naţional, Iaşi *(Despre efectul dăunător al nostalgiei),* Teatrul Dramatic din Moscova *(Trei surori),* Teatrul Dramatic Rus de Stat „A.P. Cehov" din Chişinău *(Patimile după Andrei),* Teatrul Dramatic „Sava Dobroplodni", Silistra *(Ursul),* Teatrul Municipal „Tony Bulandra", Târgovişte *(Pescăruşul),* Teatrul de Comedie, Bucureşti *(Poiana boilor)* şi Teatrul „Andrei Mureşanu", Sf. Gheorghe *(Trei surori)* au onorat invitaţia de a ne aduce, pe parcursul a cinci zile de festival, „starea de Cehov", starea de răscruce, starea de metaforă.

Premierele anului 2004 s-au numărat de la celebrarea anului Ştefan cel Mare prin montarea fastuoasă a spectacolului *Apus de soare* de B.Şt. Delavrancea în regia lui Eugen Todoran, cu Petru Ciubotaru în rolul voievodului – o creaţie regizorală şi actoricească dinamică, rafinată, cu o dimensiune a omenescului firesc integrată în mod deosebit. A urmat apoi un alt regal actoricesc, oferit de câţiva „grei" ai scenei ieşene: Sergiu Tudose, Violeta Popescu şi Constantin Popa în *Cabotinul* lui Osborne (regia Cezar Ghioca), celebra piesă a irlandezului Brian Friel *Dansează... fetele Mundy!,* „înscenată" de Ada Lupu cu un „caré de dame şi aşi" care au garantat succesul şi, spre sfârşitul stagiunii, *Viaţa furată* a lui Assimakopoulos, în regia lui Ovidiu Lazăr, o poveste de lângă noi, într-un spectacol articulat şi foarte actual.

Desfăşurată în prima parte a stagiunii teatrale 2004/2005 (23–30 octombrie) ediţia a III-a a Festivalului Internaţional de Teatru „Avram Goldfaden" a continuat să-şi croiască un nume redutabil în panoplia festivalurilor de gen (din ţară şi din străinătate), concentrându-se pe aceleaşi obiective: dinamizarea comunicării şi cunoaşterii interculturale. Şi de această dată, festivalul a avut o amprentă specială datorată tematicii Holocaustului, prezentă în majoritatea spectacolelor invitate. Axat mai mult pe eşantionul teatru-muzică, „Goldfaden 2004" a atras prin claritatea, ţinuta şi diversitatea evenimentelor selectate.

Festivalul a fost deschis de filmul lui Radu Gabrea *Pomul verde sau de la shtetl la Broadway* (după un scenariu de Manase Radnev), un film despre povestea fascinantă a lui Avram Goldfaden, la baza căruia stă conceptul de „unitate culturală central-europeană".

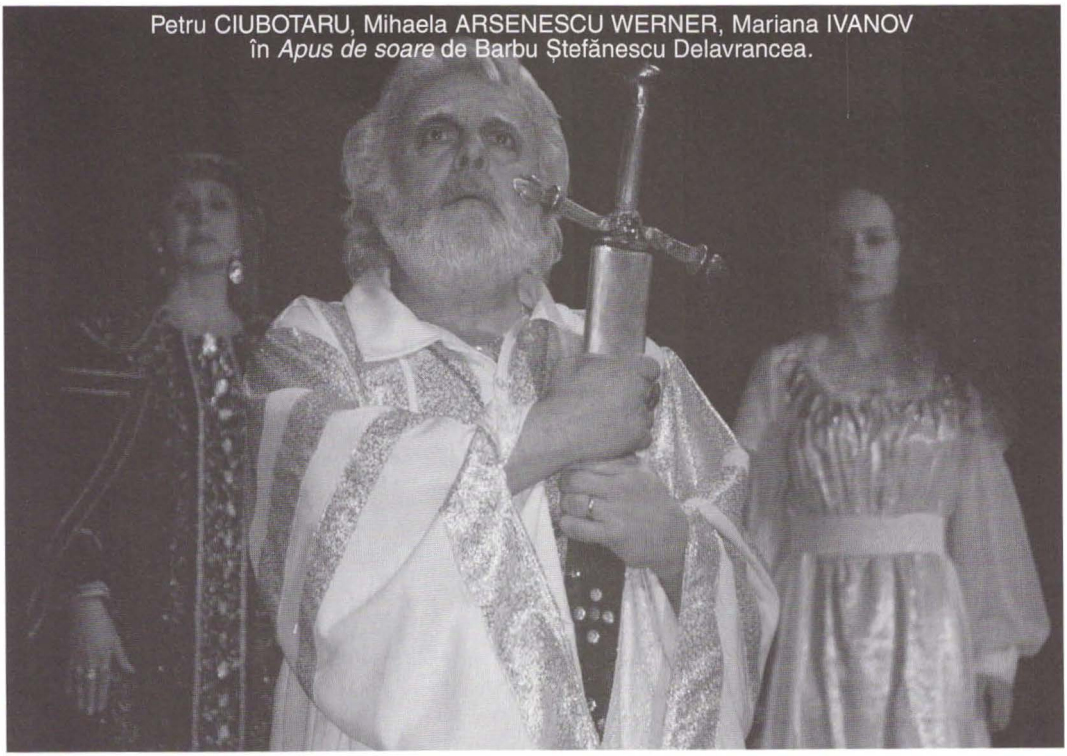
Spectacolul *Salomeea* de Oscar Wilde (premieră a teatrului-gazdă), în regia lui Alexander Hausvater, a fost primul din seria spectacolelor de teatru prezente în festival. Provocatoarea montare a sfidat tiparele convenționale, ademenind spectatorul într-un pelerinaj în lumea simbolurilor guvernată definitiv de iubire. Spectacolele *Ghetto* de J. Sobo (Chișinău), *I Can Cray* de Miri Ben Shalom (S.U.A.), *Cofetăria* (Israel), *Direct din Amsterdam: Anneee Frank*, *Astă-seară: Lola Blau* de George Kreisler (T.E.S. București, ambele) au abordat, într-un haină dramatică foarte modernă și de o mare expresivitate, teme care evocă Holocaustului și consecințele lui. *Livada de portocali* de Yosif Bar Yosef (Teatrul Municipal din Bacău), *Ultima romanță a lui Rafael* (Israel), *Contrabasul* de Suskind (Centrul Cultural Evreiesc, Chișinău), *Now You're Talking* (Marea Britanie) sau concertul de muzică *klezmer* al trupei Freigish au completat afișul festivalului, în încercarea de a echilibra avangarda și tradiția teatrală prin diversitatea autorilor, stilurilor sau generațiilor.

Festivalul „Goldfaden" reprezintă, așadar, pentru Naționalul din Iași, un eveniment semnificativ, foarte mediatizat, iar anul 2004, suntem siguri, i-a adus consacrarea.

Sala Studio „Teofil Vâlcu" a teatrului ieșean a găzduit și ea două premiere: admirabilul recital de poezie *Bolnav de noapte-i bietul arlechin,* susținut de actorii Petru Ciubotaru și Haruna Condurache – o boare de metaforă de la la suflet la suflet și, în cadrul programului *„Dramaturgi români de azi pe scena Naționalului ieșean",* spectacolul *Banii n-au miros* de Pașcu Balaci, o comedie spumoasă, „licitată" de public, cu un text original și extrem de actual. La acestea se adaugă două producții ale Universității de Arte „George Enescu" – Secția actorie: *Unchiul Vanea* de Cehov (clasa Cornelia Gheorghiu–Ovidiu Lazăr) și *De ce fierbe copilul în mămăligă?* de Aglaje Veterany, un spectacol de Dana Coșeru (clasa Sergiu Tudose – Petre Ionescu).

Nu au lipsit, în 2004, nici festivalurile la care Iașul și-a prezentat producțiile; a fost o toamnă festivalieră aglomerată, în care ne-am semnalat din plin prezența: „Festivalul Umorului" de la Vaslui și „Festivalul Teatrului de Comedie" de la Galați cu *Despre efectul dăunător al nostalgiei* după Cehov; Festivalul Internațional de Teatru de la Piatra Neamț și Festivalul de Dramaturgie Contemporană de la Brașov cu *Dansează... fetele Mundy* de Brian Friel; Festivalul de Dramaturgie Românească de la Timișoara cu *Apus de soare* de B.Șt. Delavrancea, spectacol care, prezent în turneu și la Chișinău, a cinstit Ziua Națională a României, dar și încheierea manifestărilor dedicate Anului Ștefan cel Mare și Sfânt în Republica Moldova.

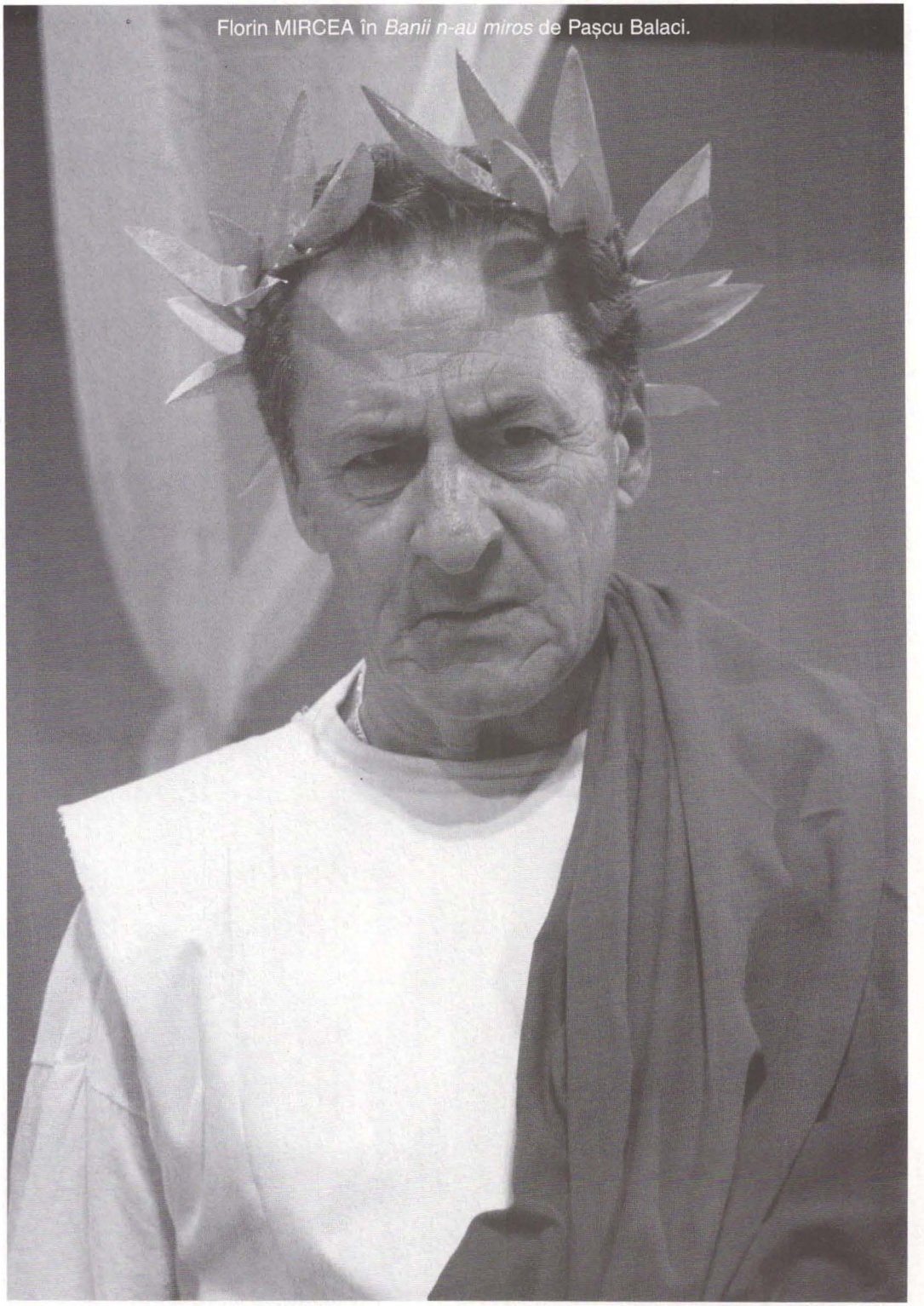
A fost un an cu o agendă concentrată, un an ticsit de evenimente, în care Naționalul ieșean s-a „călit" întru creativitatea autentică și profesionalism, căutând în desișul eclectic al acestui început buimac de mileniu inspirația care să-i rotunjească personalitatea.



Petru CIUBOTARU, Mihaela ARSENESCU WERNER, Mariana IVANOV în *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea.

Adrian PĂDURARU în *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea.

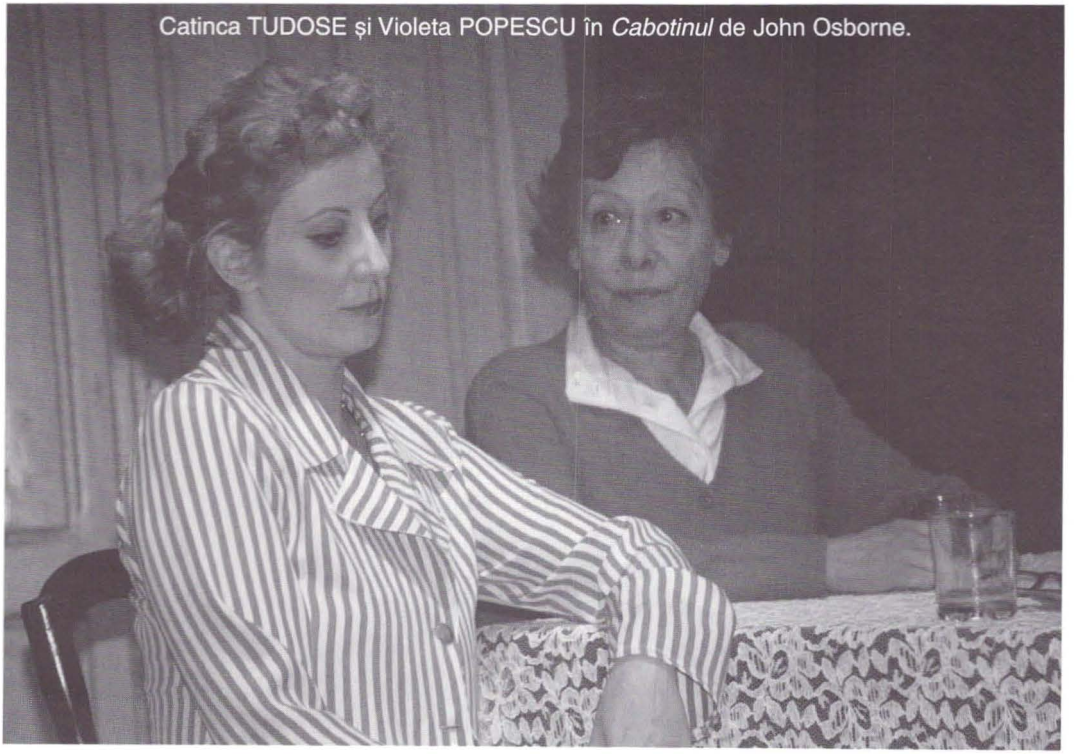
Haruna CONDURACHE în *Bolnav de noapte-i bietul arlechin* – recital de poezie.



Florin MIRCEA în *Banii n-au miros* de Pașcu Balaci.

Doina DELEANU și Emil COȘERU în *Salomeea* de Oscar Wilde.

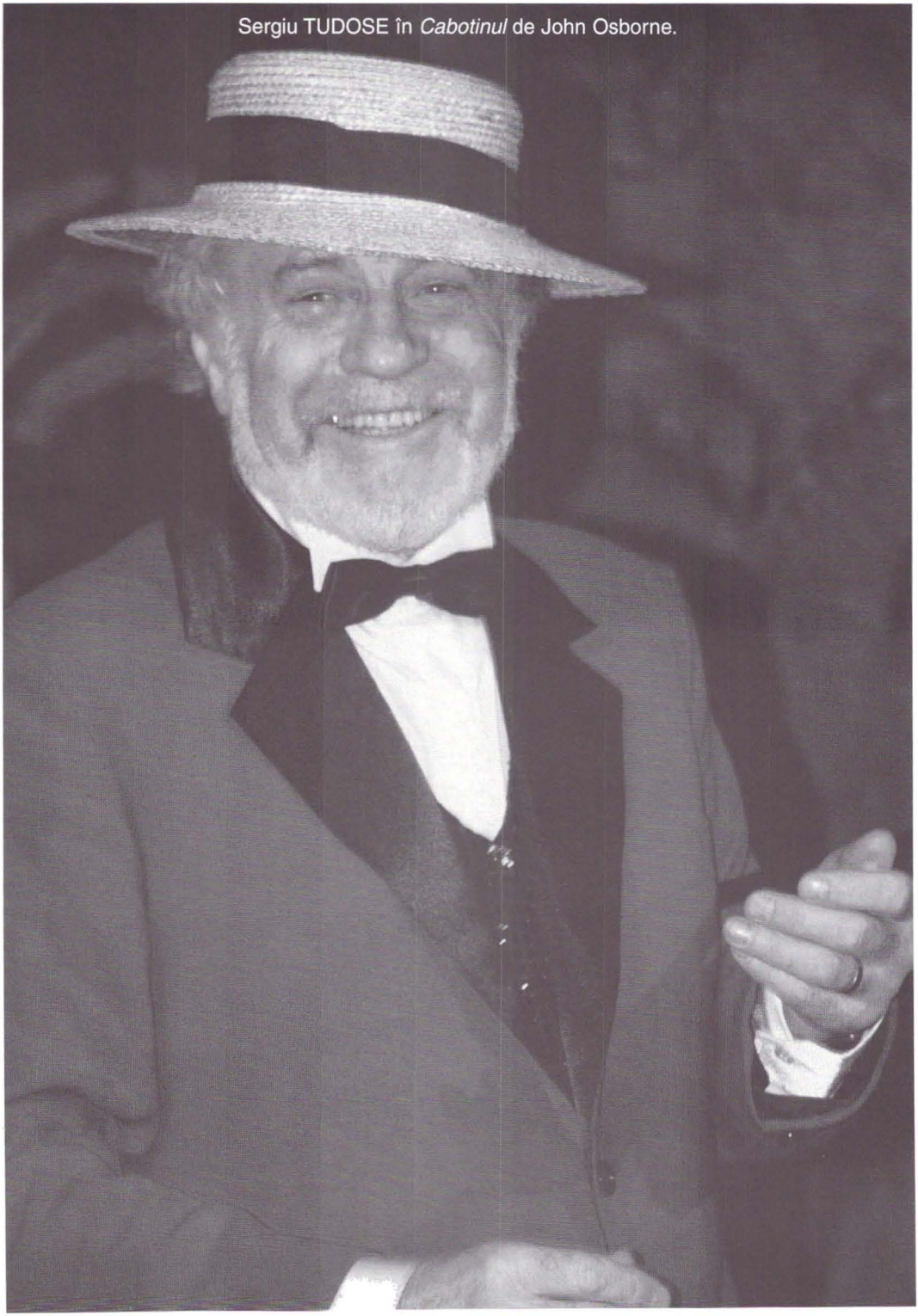
Adi CARAULEANU în *Salomeea* de Oscar Wilde.



Catinca TUDOSE și Violeta POPESCU în *Cabotinul* de John Osborne.

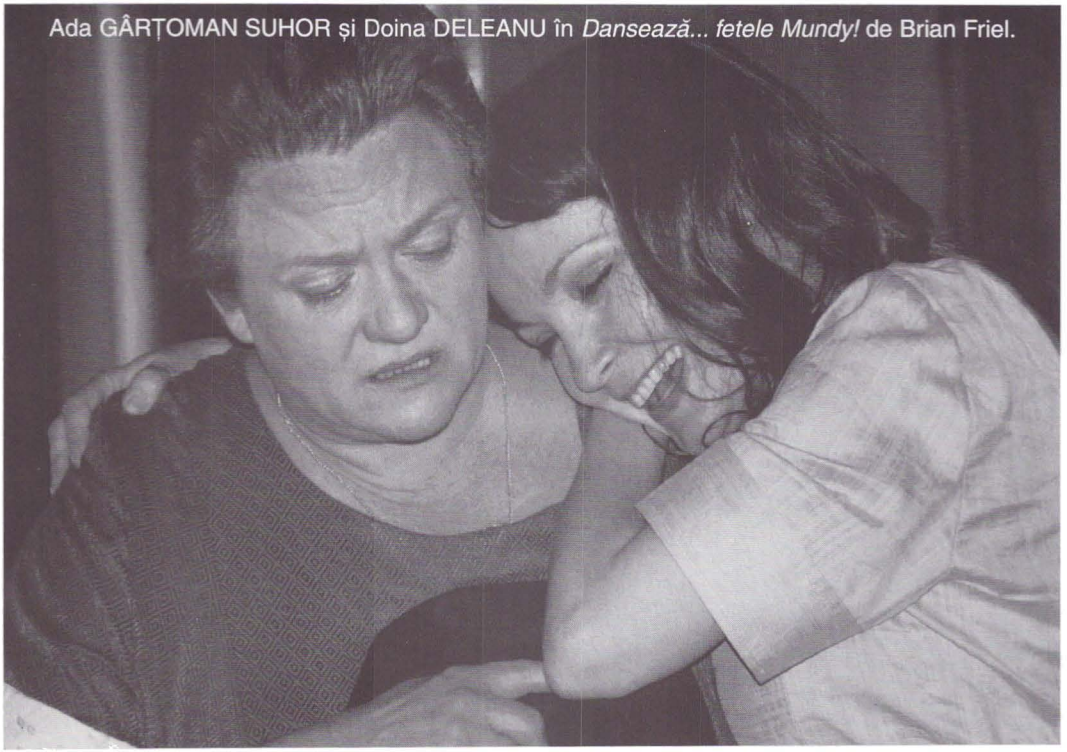
Scenă din *Banii n-au miros* de Pașcu BALACI.

Adi CARAULEANU și Irina RĂDUȚU-CODREANU în *Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel.



Sergiu TUDOSE în *Cabotinul* de John Osborne.

Constantin POPA în *Cabotinul* de John Osborne.



Ada GÂRȚOMAN SUHOR și Doina DELEANU în *Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel.

Scenă din *Viață furată* de Kostas Assimakopoulos.

Să nu vă lipsească din bibliotecă
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC“,
supliment editat de revista noastră,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR** (interviu de Florica Ichim)
***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu
***El, vizionarul:* AURELIU MĂNEA**
***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache
***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu
***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu
***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu
Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**
MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*
DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp
VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu
***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR**
(interviu de Florica Ichim)
***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu
GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană
de Florica Ichim
Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu
IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

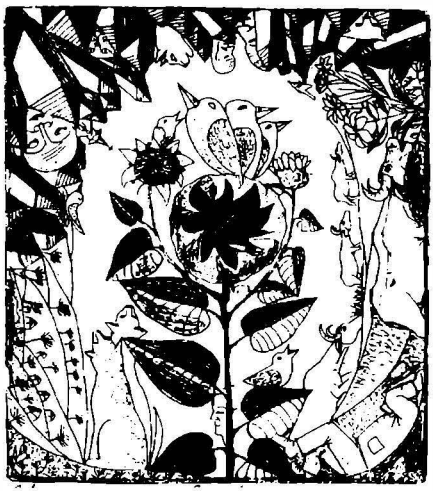
Volumele pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 400.000 lei, iar întregul set de 16 cărți poate fi procurat cu doar 1.500.000 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2005, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO76BRDE416SV00667874160, ori la telefoanele:
326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM
sau 456 58 78 și 0723 345 032 – Oana BORȘ

VĂ MULȚUMIM!

Marinela ȚEPUȘ și Andreea DUMITRU

IOSIF HERȚEA –

vrăjitor de sunete ciudate



Constantin PARASCHIVESCU

„Cu ochii deschiși"
sau
IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU

Florica ICHIM

GEORGE CONSTANTIN

și comedia sa umană

SUMAR

1 Decernarea Premiului UCHIMURA

2 Festivaluri

Brașov

Constantin Paraschivescu: *Dramaturgia contemporană și ecou;*

Moartea vine (și) în pași de dans de Nicolae Prelipceanu *(Dansează... fetele Mundy!* de Brian Friel – Teatrul Național Iași);

După-amiaza copiilor terorizați de Nicolae Prelipceanu *(Noaptea asasinilor* de José Triana – Teatrul „Sică Alexandrescu" Brașov.

Galați

Constantin Paraschivescu: *Comedii și comédie;*

Livada este mai presus de personaje de Ruxandra Anton *(Livada de vișini* de Cehov – Teatrul Dramatic „Fani Tardini" Galați).

Iași

Constantin Paiu: *Un festival singular;*

Un spectacol introvertit de Alina Mang *(Salomeea* de Oscar Wilde – Teatrul Național Iași);

Petronela Grigorescu: *„Salomeea m-a fascinat și m-a tulburat"*– interviu de Oana Borș.

Pitești

Simona Burtea: *Un experiment = Un festival unic în căutarea... perfecțiunii;*

Teatrul „Alexandru Davila" – între destin și dorință de afirmare de Marinela Țepuș *(Tigrul* de Murray Schisgal – Teatrul „Alexandru Davila" din Pitești.

Arad

Mariana Ciolan: *Festivalul Național de Teatru Clasic, la aniversare.*

27 Restituiri

Ion Marin Sadoveanu

Ion Cazaban: *Ion Marin Sadoveanu și cultura receptării critice;*

Ion Marin Sadoveanu: *Cronica dramatică.*

Eugenio Barba

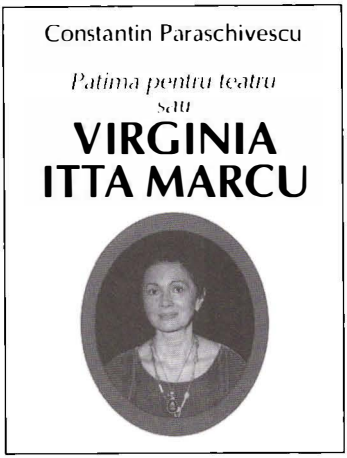
Eugenio Barba: *Copiii tăcerii. Gânduri la împlinirea a patruzeci de ani de existență a lui Odin Teatret,* traducere de Delia Voicu.

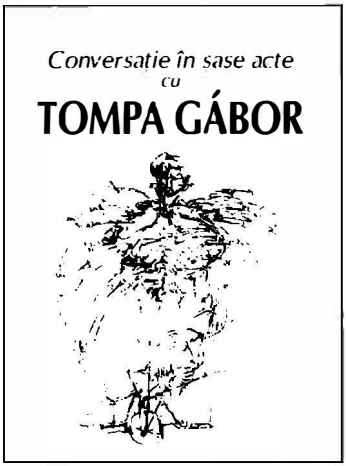
41 Dosar teatral – Portugalia

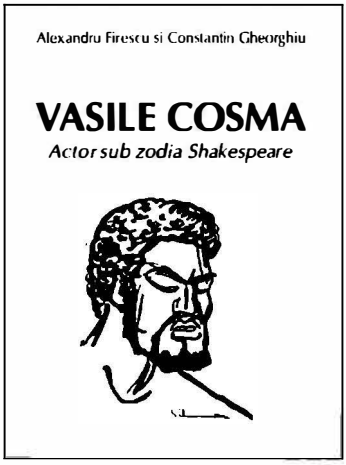
Maria Helena Serôdio: *Dramaturgia portugheză astăzi,* traducere de Irina Ionescu;

Tiago Bartolomeu Costa: *Considerații asupra relației dintre creație și producție în teatrul portughez al ultimilor ani,* traducere de Irina Ionescu;

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







Eugénia Vasques: *Teatrul portughez al anilor 2000*, traducere de Andreea Dumitru;
Oana Borș: *Porto, un oraș care celebrează Crăciunul prin Teatru.*

60 Interviuri

Alexandru Colpacci: *Cu Alexandru Colpacci despre teatru și despre viața noastră*, interviu de Elisabeta Pop;
Virginia Itta Marcu: *„Piesa este stare și gând"*, interviu de Ruxandra Anton;
Ion Sapdaru: *„Succesele sunt niște gări amăgitoare"*, interviu de Ruxandra Anton

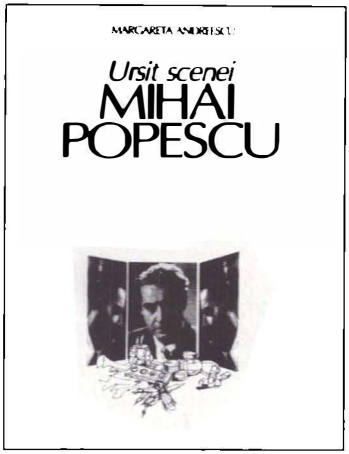
74 Eveniment

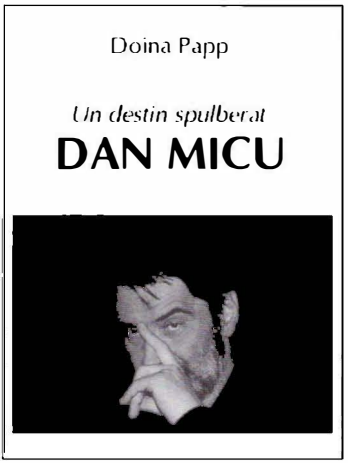
Dorian – gay? de Adrian Mihalache *(Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde – Teatrul Odeon);
Dansul care cântă de Luminița Vartolomei *(Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde – Teatrul Odeon).

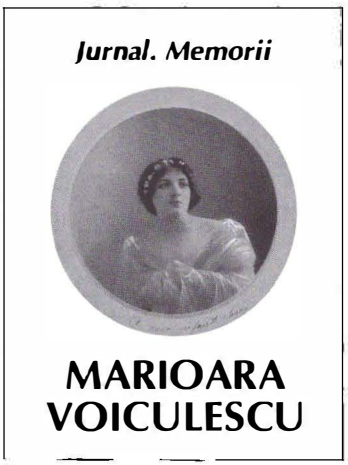
77 Spectacole

Un titlu ca un suspin de Ion Cazaban *(Shoah,* după *Interviuri* de Primo Levi – Teatrul de Stat Oradea)
Beligan forever! de Adrian Mihalache *(Egoistul* de Jean Anouilh – Teatrul Național București);
Alexandru Dabija cu Cehov la Ploiești de Nicolae Prelipceanu *(Trei surori* de Cehov – Teatrul „Toma Caragiu", Ploiești);
Mama și fiul, pe scena debutului de Constantin Paraschivescu *(Tango final* de Mario Diament – Teatrul Evreiesc de Stat);
Din nou acasă de Constantin Paraschivescu *(Pelicanul* de Strindberg – Teatrul „Victor Ion Popa" Bârlad);
De la dorință la putirință de Mircea Morariu *(Leonce și Lena* de Büchner – Teatrul „Nottara");
Cinci–șase... pentru un teatru recompus de Antoaneta Iordache *(8.9 8.9... fierbinte după '89,* scenariu de Ana Mărgineanu – Teatrul Foarte Mic);
În drum spre Canterbury de Antoaneta Iordache *(Povestiri din Canterbury,* după Geoffrey Chauser – Teatrul Mic);
Ce se vede la final de Antoaneta Iordache *(Trei versiuni ale vieții* de Yasmina Reza – Teatrul fără Frontiere);
„Viața ca o pradă" de Alina Mang *(mady–baby. edu* de Gianina Cărbunariu – Teatrul Mic);
Ticăloșii lui Berkoff de Alina Mang *(One-man-show* de Steven Berkoff – British Council în parteneriat cu Teatrul Mic)
Între intenții și realizare de Adrian Palcu *(Furtuna* de Shakespeare – Teatrul de Stat Arad);

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







Prea mic pentru o istorie atât de mare de Adrian Palcu *(Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Teatrul de Stat Arad);
Pledoarie pentru pacea și liniștea mondială de Mircea Morariu *(Caii la fereastră* de Matei Vișniec – Teatrul de Stat Arad);
Cool!!! de Mircea Morariu *(Norway, today* de Igor Bauersima – Teatrul „Radu Stanca" din Sibiu);
Un tandem inspirat de Mariana Ciolan;
„Nora sunt eu!" de Marinela Țepuș *(Nora* de Ibsen – Teatrul „Radu Stanca" Sibiu);
Turandot – portretul și imaginea de Andreea Dumitru *(Turandot* de Carlo Gozzi – Teatrul „Tony Bulandra", Târgoviște);
Exercițiu în cheie minoră de Crenguța Manea *(Povestea bunelor intenții* de John Elsom – Teatrul Național Craiova);
„Cine are nevoie de teatru"... la Reșița? de Marinela Țepuș (Microstagiune reșițeană);
Femeia în administrarea teatrului de Maria Sârbu;
Tot Reșița de Ion Cazaban (Microstagiune reșițeană);
Non olet pecunia de Mircea Ghițulescu *(Banii n-au miros* de Pașcu Balaci – Teatrul Național Iași);
Teatrul „Elvira Godeanu" de Mircea Ghițulescu;
Mitul eternei reîntoarceri în spectacolul „Cleopatra a șaptea" de Violeta Zonte *(Cleopatra a șaptea* de Horia Gârbea – Teatrul Național Timișoara);
Visul Poemului de Radu Slobodeanu *(Un tramvai numit Popescu,* spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu);
Teatru în tramvai! de Constantin Paraschivescu *(Un tramvai numit Popescu,* spectacol de teatru după opera poetului Cristian Popescu);
Înflorește teatrul „de studio" de Valeriu Banu *(Nebun de familie* de Dana Dorian – Teatrul „Anton Pann", Râmnicu Vâlcea);
Încotro mergem? de Corina Herghelegiu *(Avionul albastru și cutia de conserve*, workshop coordonat de Paul Chiribuță);
La Excelsior de Corina Herghelegiu *(Degețica* de Aurel Mitran – Teatrul Excelsior);
O promoție înzestrată de Constantin Paraschivescu (Microstagiune a Studioului „Casandra").

142 Radio
Premiere, proiecte.

145 Operă–dans
Oniricul lucid de Luminița Vartolomei *(Visul din vis,* scenariu Sergiu Anghel – Trupa Orion Balet);
Vitamine muzicale de Luminița Vartolomei *(Farmacistul,* muzica Joseph Haydn – Opera comică pentru copii);

Teatrul azi
Revistă de cultură teatrală
nr. 1–2–3/2005
Tel./Fax: 326 17 76
ichim@dial.kappa.ro
oanabors@hotmail.com

Redactor șef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacțională:
Oana BORȘ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL ICHIM
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU

ISSN 1220-4676

Șnițelul vienez de Luminița Vartolomei;
Noblețea gestuală de Raluca Ianegic;
Teritorializarea visului de Raluca Ianegic *(Treceri,* coregrafia Adina Cezar – Compania Contemp).

151 Flash
Clipa cea repede (4) de Ion Cazaban;
Culorile și viziunile nopții de Ion Cazaban.

156 Din lume
Royal Court Theatre în turneu în Statele Unite de Anca Brateș-Galron;
Festival del teatro d'Europa Mediterraneo. Piccolo teatro di Milano, septembrie–decembrie 2004 de Ioana Anghel;
Festivalul de Toamnă Madrid, 13 octombrie–14 noiembrie 2004 de Ioana Anghel

162 Cărți
Cartea cu regizori de Dumitru Chirilă *(Cartea cu artiști* de Mircea Ghițulescu);
Les muses endormies (carte și film) de Mariana Voicu *(Muzele adormite* de Ana Simon);
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă de Mircea Ghițulescu *(Xerxes* de Dumitru Velea);
Eul dramatizat de Constantin Paraschivescu *(La Est de West* de Mircea M. Ionescu);
Regele laureat al Academiei de Constantin Paraschivescu *(Regele scamator, Ștefan Iordache* de Ludmila Patlanjoglu);
Viața criticului în teatru de Constantin Paraschivescu (*Privitor ca la teatru* de Ion Cocora);
Despre teatru, cu dăruire de Constantin Paraschivescu *(Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole* de Sorina Bălănescu).

173 Info UNITER

178 Calendar teatral

181 Anul teatral 2004 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași

Cop. I: RĂZVAN MAZILU în *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde. Regia: Dragoș Galgoțiu.

Cop. II: VIRGINIA MIREA și MIHAI CONSTANTIN în *Ubu rege* de Alfred Jarry. Regia: Tompa Gábor.

Cop. III: AURORA LEONTE în *Ce zile frumoase!* de Samuel Beckett. Regia: Tompa Gábor

Cop. IV: Scenografa CARMENCITA BROJBOIU.

Revistă editată de FUNDAȚIA CULTURALĂ „CAMIL PETRESCU" și UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU
Ciprian DUICĂ

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH